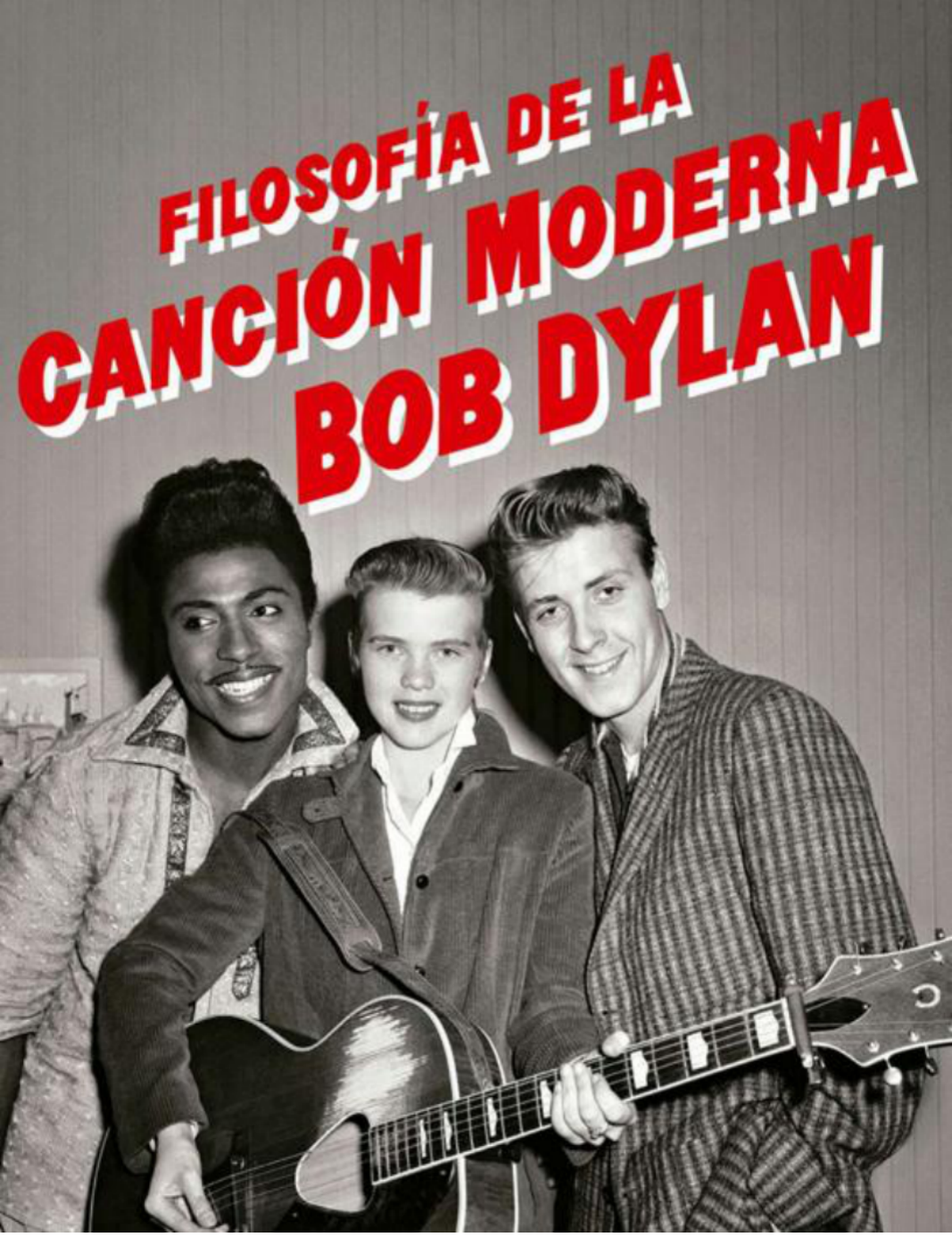
FILOSOFÍA DE LA CANCIÓN MODERNA

BOB DYLAN



[image]

FILOSOFÍA DE LA CANCIÓN MODERNA BOB DYLAN

Traducción de Miquel Izquierdo

EDITORIAL ANAGRAMA
BARCELONA

Título de la edición original:
The Philosophy of Modern Song
Simon & Schuster
Nueva York, 2022

© EDITORIAL ANAGRAMA, S. A.
Pau Claris, 172
08037 Barcelona

© De la traducción, Miquel Izquierdo, 2022
© Bob Dylan, 2022

Diseño: Coco Shinomiya

Primera edición: noviembre 2022

ISBN: 978-84-339-1690-7

Composición digital: www.acatia.es

Visitad nuestra web para consultar las notas adicionales del traductor

de la versión italiana, Alessandro Carrera:

MOOD MUSIC
POPULAR DANCE
PIANO & ORGAN
HERE'S RICHARD
a million strings.

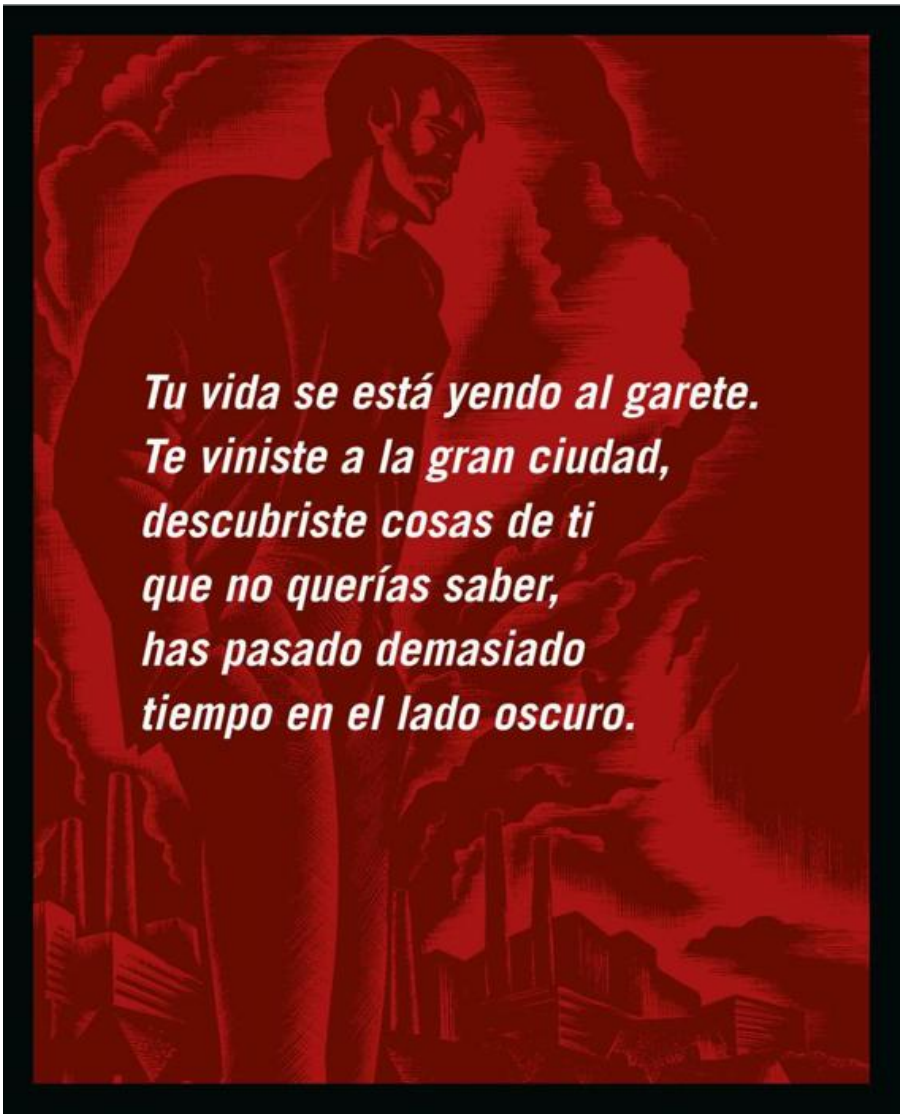
OPEN
ON THE AIR
DOLPHIN'S HIT PARADE
FRAGILE
FRAGILE
FRAGILE

Gracias especialmente a mi colega de pesca Eddie Gorodetsky por toda la información y el espléndido material original, a Sean Manning, Jackie Seow, Sal y Jeremy, los Hot Rod Kings, al personal de Dunkin' Donuts, a P. K. Ferguson («aquí no hay reglas estrictas») y a Jonathan Karp por su entusiasmo inquebrantable, sus expertos consejos y por alentarme a no desfallecer, diciendo las cosas justas en el momento justo y cuando me convenía escucharlas.

COLUMBIA
RECORDS

ÍNDICE

DETROIT CITY 1
PUMP IT UP 7
WITHOUT A SONG 11
TAKE ME FROM THIS GARDEN OF EVIL 15
THERE STANDS THE GLASS 21
WILLY THE WANDERING GYPSY AND ME 25
TUTTI FRUTTI 29
MONEY HONEY 33
MY GENERATION 41
JESSE JAMES 45
POOR LITTLE FOOL 49
PANCHO AND LEFTY 55
THE PRETENDER 61
MACK THE KNIFE 65
WHIFFENPOOF SONG 69
YOU DON'T KNOW ME 71
BALL OF CONFUSION 75
POISON LOVE 81
BEYOND THE SEA 85
ON THE ROAD AGAIN 91
IF YOU DON'T KNOW ME BY NOW 95
THE LITTLE WHITE CLOUD THAT CRIED 99
EL PASO 105
NELLY WAS A LADY 113
CHEAPER TO KEEP HER 117
I GOT A WOMAN 123
CIA MAN 127
ON THE STREET WHERE YOU LIVE 131
TRUCKIN' 137
RUBY, ARE YOU MAD? 141
OLD VIOLIN 147
VOLARE 153
LONDON CALLING 159
YOUR CHEATIN' HEART 163
BLUE BAYOU 169
MIDNIGHT RIDER 173
BLUE SUEDE SHOES 177
MY PRAYER 183
DIRTY LIFE AND TIMES 191
DOESN'T HURT ANYMORE 195
KEY TO THE HIGHWAY 201
EVERYBODY CRYIN' MERCY 205
WAR 211
BIG RIVER 217
FEEL SO GOOD 219
BLUE MOON 225
GYPSIES, TRAMPS & THIEVES 231
KEEP MY SKILLET GOOD AND GREASY 237
IT'S ALL IN THE GAME 243
A CERTAIN GIRL 247
I'VE ALWAYS BEEN CRAZY 249
WITCHY WOMAN 253
BIG BOSS MAN 259
LONG TALL SALLY 263
OLD AND ONLY IN THE WAY 265
BLACK MAGIC WOMAN 269
BY THE TIME I GET TO PHOENIX 277
COME ON-A MY HOUSE 279
DON'T TAKE YOUR GUNS TO TOWN 285
COME RAIN OR COME SHINE 289
DON'T LET ME BE MISUNDERSTOOD 293
STRANGERS IN THE NIGHT 301
VIVA LAS VEGAS 305
SATURDAY NIGHT AT THE MOVIES 313
WAIST DEEP IN THE BIG MUDDY 319
WHERE OR WHEN 327


Tu vida se está yendo al garete.
Te viniste a la gran ciudad,
descubriste cosas de ti
que no querías saber,
has pasado demasiado
tiempo en el lado oscuro.

CAPÍTULO 1

DETROIT CITY
BOBBY BARE

Lanzada originalmente como single
(RCA Victor, 1963)
Escrita por Danny Dill y Mel Tillis

EN ESTA CANCIÓN ERES EL HIJO PRÓDIGO

Anoche te acostaste en Detroit. Esta mañana te dormiste, soñaste con campos de algodón blancos como la nieve y deliraste con granjas imaginarias. Has estado elucubrando sobre tu madre, fantaseando con tu papi, inventándote historias sobre tu hermano e idealizando a tu hermana, y ahora quieres regresar a casa. De vuelta a las cosas hogareñas.

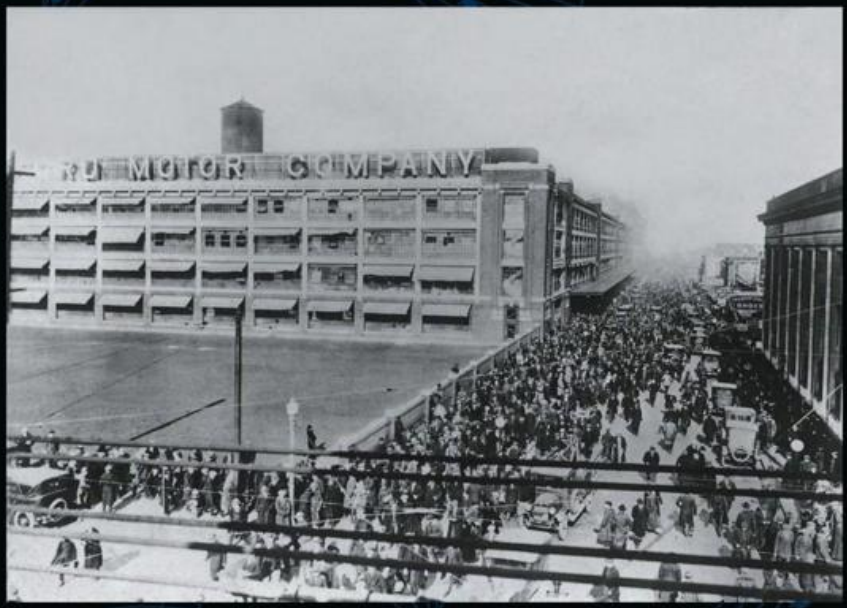
Por las postales y patrañas que garabateaste, todos asumen que eres un pez gordo, que todo va de perlas, pero no es así, y la vergüenza del fracaso resulta abrumadora. Tu vida se está yendo al garete. Te viniste a la gran ciudad, descubriste cosas de ti que no querías saber, has pasado demasiado tiempo en el lado oscuro.

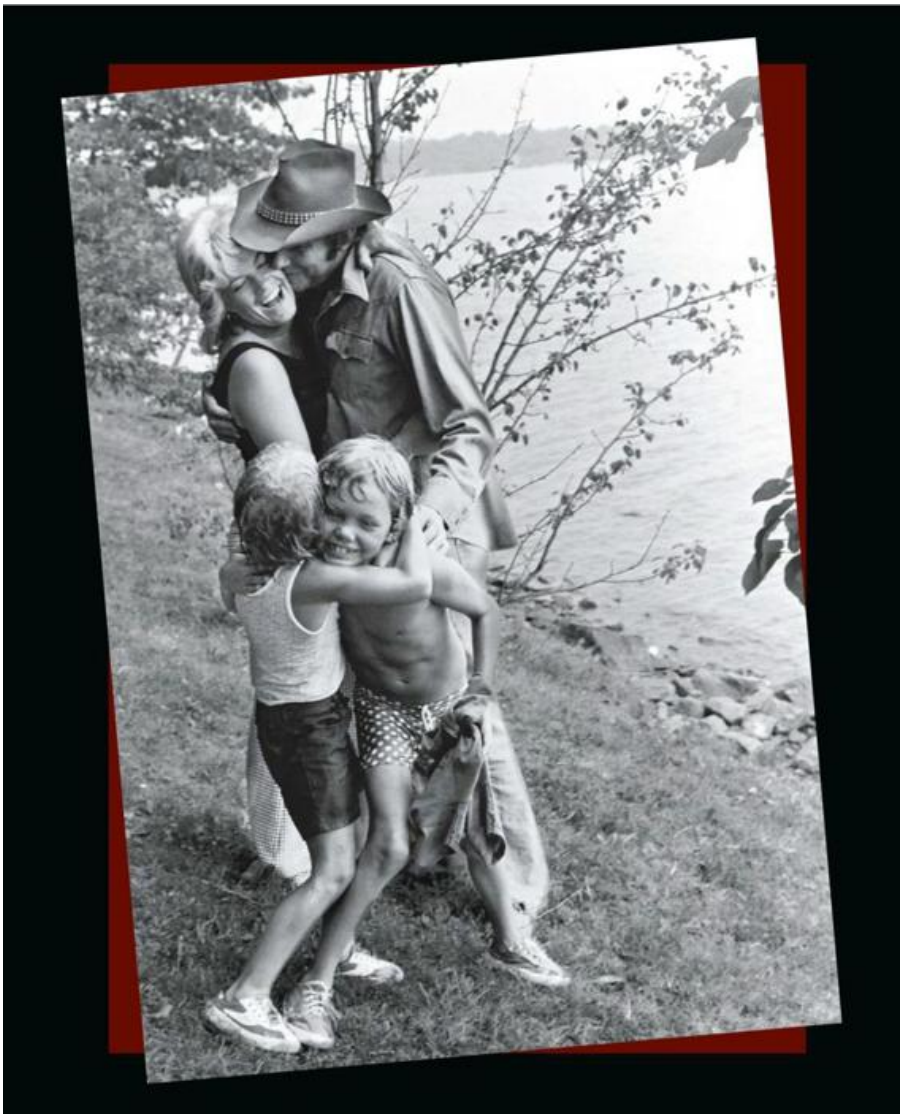
De día fabricas jeeps, limusinas y vehículos que devoran combustible, de noche te vas de bares. Y allí donde vas la gente te trata como si estuvieras muerto,

allí donde vas se destapan nuevas mentiras... con que pudieran leer entre líneas ya se harían una idea: no harían falta suposiciones.

Te montaste en un tren repleto de mercancías hacia el norte y acabaste en Detroit en busca de El Dorado, una tentativa fallida tras otra, todas se fueron al traste y estás agotado: parece que llevas toda la vida aquí, desperdiciando oportunidades, oportunidades desaprovechadas. Cada día otra dosis de veneno. ¿Qué vas a hacer?

Te vas a tragar tu orgullo y tu amor propio insensatos para volver al pueblo, a los que te apoyan, a los que dejaste atrás. Quieres volver a casa, eso te exiges. Tienes sed y hambre y necesidad, hay que levantarse y pirarse, abrirse. Es hora de decir *adiós*. Quieres irte a casa, donde te darán un abrazo y te acogerán. Nadie te pedirá explicaciones. Nadie te va a agobiar con preguntas sin fin. Vas a volver donde podrás despejarte, con gente comprensiva. Los que te conocen mejor.


MOTOR COMPANY

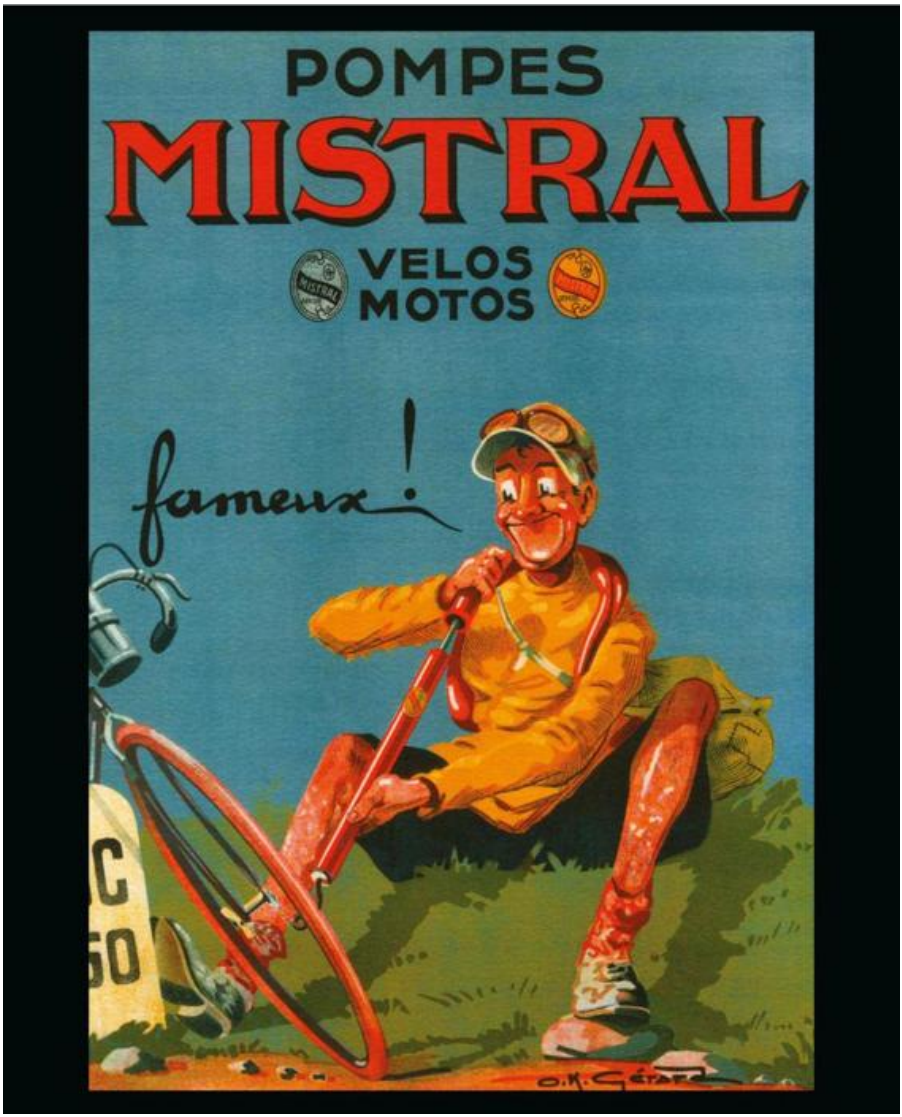


CUANDO SE ESCRIBIÓ ESTA CANCIÓN, Detroit era una ciudad a la que mudarse: nuevos trabajos, nuevas esperanzas, nuevas oportunidades. Los coches salían de la cadena de montaje e iban directos a nuestros corazones. Desde entonces, como tantas otras ciudades americanas, Detroit ha ido montada en una montaña rusa de prosperidad y decadencia. Con todo, la gente de allí –hogar de Motown y Fortune Records, cuna de Hank Ballard, Mitch Ryder, Jackie Wilson, Jack White, Iggy Pop y los MC5– sabe de qué va la cosa: los contratiempos son solo temporales, por lo que los sueños como el de Bobby Bare parecen hoy tan reales como el día en que los cantó por primera vez. Bare es capaz de fabricar una vida completamente ficticia solo con escribir cartas a la familia.

¿Qué nos lleva a pensar, cuando una canción entra en modo narrativo, que de pronto el cantante nos está contando la verdad?

Bobby Bare hizo sus pinitos para convertirse en artista discográfico en los años cincuenta, y acabó sacando un par de singles que cayeron en el olvido. Probando suerte como cantautor, escribió «The All American Boy» e hizo una maqueta para su amigo Bill Parsons. Bill grabó una versión, pero la discográfica, Fraternity Records, decidió sacar la maqueta de Bare. Por un error en el etiquetaje se mantuvo el nombre de Bill Parsons, de modo que el primer éxito en las listas de Bobby Bare salió bajo el nombre de aquel. Fue quizá el primer caso de suplantación de identidad en los Estados Unidos.

Este tema no es tanto la canción de un soñador como la de alguien atrapado en la fantasía de las cosas tal como fueron antaño. Pero el oyente sabe que nada de eso existe: ni la madre, ni el querido papá, la hermana o el hermano. Están todos muertos, o han desaparecido. La chica con la que sueña se casó hace tiempo con un abogado matrimonialista y tiene tres hijos. Como tantos otros, él dejó la granja, se fue a la gran ciudad para salir adelante y se descarrió. Por eso la canción funciona.


POMPES
MISTRAL
VELOS
MOTOS
fameux !
O.K. Géhard

CAPÍTULO 2

PUMP IT UP
ELVIS COSTELLO

Lanzada originalmente en el álbum *This Year's Model*
(Radar, 1978)
Escrita por Elvis Costello

ESTA CANCIÓN HABLA UNA JERGA NUEVA.

Es la canción que cantas cuando estás a punto de estallar. Tensa e incómoda, está de oferta: lleva cantidad de material de regalo. Y vas a dilatar todo ese material hasta que se rasgue y parta, y quede hecho añicos. Nunca miras atrás, siempre adelante, recibiste una educación clásica e hiciste algunas prácticas. Has aprendido a mirar todas las caras despreciables e infectas y no esperar nada.

Vives en un mundo de amoríos y escombros, y te pateas las calles toda la noche. Has conseguido cosas y has cumplido con los demás.

La verdad es que tu futuro no pinta prometedor. Eres el héroe pringado al que le ha tomado el pelo una bruja listilla, esa casquivana tórrida y voraz de la que dependías tanto y que te ha fallado. Te creíste que era el paraíso y la vida eterna, pero solo era decidida y tenaz: te convirtió en alguien artificial y sin escrúpulos. Y ahora has llegado a un punto en el que vas a volarlo todo por los aires, reventarlo, derribarlo.

La canción avanza desatada. Dos golpes directos, un gancho y el derechazo final, acaba ya y pírate. Has quebrantado los mandamientos y has engañado. Ahora te toca recular, capitular y presentar tu renuncia.

Y además, ¿a ti qué te pasa? Lo quieres intensificar todo, exagerarlo, hasta poderlo aferrar y acariciar.

¿Por qué parece todo tan tortuoso y secreto?

¿A qué viene toda esa cháchara y charleta?

¿Por qué toda esa música monótona e inerte que suena en tu cabeza?

¿Y qué pasa con esa buscona que no se va? La quieres mutilar y machacar. Quieres que se retuerza de dolor, y quieres inflar todo esto hasta que esté bien hinchado, para apretarlo con las manos hasta que estalle.

A esta canción le han lavado el cerebro y se presenta con una mirada aviesa, se exagera y amplifica a sí misma hasta que gana empaque, y se ajusta a tu estado de ánimo. Tiene cantidad de defectos, pero sabe cómo disimularlos todos.

ELVIS ES UNO DE ESOS TÍOS CUYOS FANS

se mueven entre los polos de la pasión y la precisión. Los hay que van marcando los hitos de su vida de la misma forma obsesiva en que algunos van sumando estaciones de tren a su recorrido, mientras que otros no saben nada más allá de que canta una canción que acompañó una ruptura particularmente devastadora. Raras son las canciones joviales de boda e infinitas las de ruptura.

Conocer la vida de un cantante no ayuda particularmente a comprender una canción. Se supone que «I'm a Fool to Want You» refiere los sentimientos de Frank Sinatra por Ava Gardner, pero eso no son más que bagatelas. Lo importante es lo que la canción te hace sentir sobre tu propia vida.

Elvis Costello and the Attractions eran mejores que cualquier otra banda de la época. A años luz. El propio Elvis era una figura única, especial, intensa, con sus andares convulsos y esas gafas de carey. El único cantante-guitarrista del grupo. No podía dejar de recordarte a Buddy Holly, al estereotipo de Buddy. Al menos, de entrada. Tenía también algo del ADN de Harold Lloyd. Cuando hizo «Pump It Up», era obvio que llevaba demasiado tiempo escuchando a Bruce Springsteen, aunque también había tomado una buena dosis de «Subterranean Homesick Blues». «Pump It Up» es una melodía prácticamente en *stop-time* dotada de una retórica potente con la que Elvis transmitía una beligerancia desatada. Era beligerante a todos los niveles. Hasta en la mirada. Un típico inglés, o irlandés, que vestía siempre traje y corbata, por más que estuviera viviendo en la miseria.

Por entonces, los ingleses iban en traje y corbata por más pobres que fueran. Ese atuendo los igualaba a todos. A diferencia de los Estados Unidos, donde la gente llevaba tejanos, botas de trabajo y cualquier tipo de vestimenta, con lo que proyectaban una desigualdad evidente. A falta de otra cosa, los británicos tenían dignidad y orgullo y no vestían como patanes. Con dinero o sin él: el código indumentario nivelaba a todos en la vieja Inglaterra.

«Pump It Up» es intensa y de lo más esmerada. Con tiernos ganchos y

torvas miradas, propaganda surtida por el cielo y calumnias que no entenderías. «*Torture her*» y «*talk to her*», «*bought for her*», «*temperature*» ya fue un esquema de rima mucho antes de Biggie Smalls o Jay Z. «*Submission*» y «*transmission*», «*pressure pin*» y «*other sin*», van martilleando a lo largo de la canción. No hay tregua, como sucede en todas sus canciones de este periodo. El problema es que agotaba a la gente: demasiada tela como para agarrarse a algo. Demasiados pensamientos, excesivamente prolijo. Demasiadas ideas que se atropellan entre sí. Aun así, aquí sale todo compactado en una sola canción larga. Un Elvis aristado por esa beligerancia que, de algún modo, es capaz de encauzar en su obra. Las canciones van a toda velocidad y esta es una de las mejores. Con el tiempo, Elvis demostraría que contaba con un alma musical gigantesca: demasiado grande para que pudiera contenerla este tipo de música agresiva. Se movía en todos los registros y era difícil que el público pudiera pillarle.

De aquí pasó a tocar música de cámara, escribir canciones con Burt Bacharach, grabar discos country, discos de versiones, discos de soul, música de ballet y orquestal. Si has llegado a escribir canciones con Burt Bacharach está claro que te la sudará lo que piensen los demás. Elvis se pasea por los géneros como si ni siquiera existieran. «Pump It Up» es lo que le dio permiso para hacer todo eso.

CAPÍTULO 3

WITHOUT A SONG
PERRY COMO

Lanzada originalmente como single
(RCA Victor, 1951)
Música de Vincent Youmans
Letra de Billy Rose y Edward Eliscu

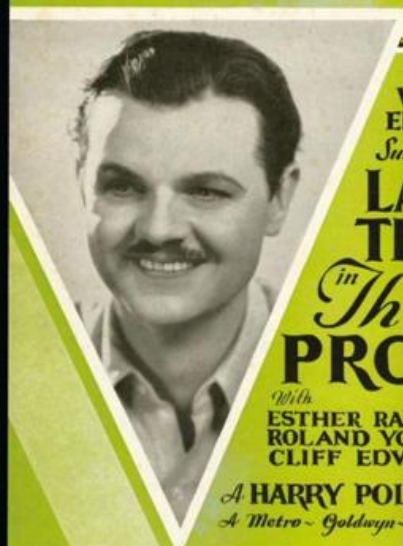
ESTA CANCIÓN NO NOMBRA la canción con la que el mundo estaría peor si no la hubiera escuchado. Es un misterio. Elvis Presley cita su primera estrofa como representación de todo aquello en lo que cree. La mayoría de la gente la escuchó por primera vez cantada por Perry Como.

Perry Como era el anti Rat Pack, un poco el anti Frank. Ni muerto le iban a pillar con una copa en la mano, y podía cantar mejor que todos ellos. Su interpretación es directamente increíble. No hay nada pequeño en ella. La mera orquestación ya te tumba.

Perry es igualmente el anti ídolo americano. Es el anti último grito, la anti lista de éxitos y la anti ostentación. Ya era un Cadillac antes de que llevaran alerones traseros; un Colt calibre 45, no una Glock; bistec con patatas, nada de cocina californiana. Perry Como entra y cumple. Sin artificios, sin forzar las sílabas para abarcar más notas de la cuenta.

WITHOUT A SONG

MUSIC BY
VINCENT YOUMANS



Lyrics by
WILLIAM ROSE & EDWARD ELISCU

Sung by
LAWRENCE TIBBETT

in The
PRODIGAL

With
ESTHER RALSTON
ROLAND YOUNG *and*
CLIFF EDWARDS

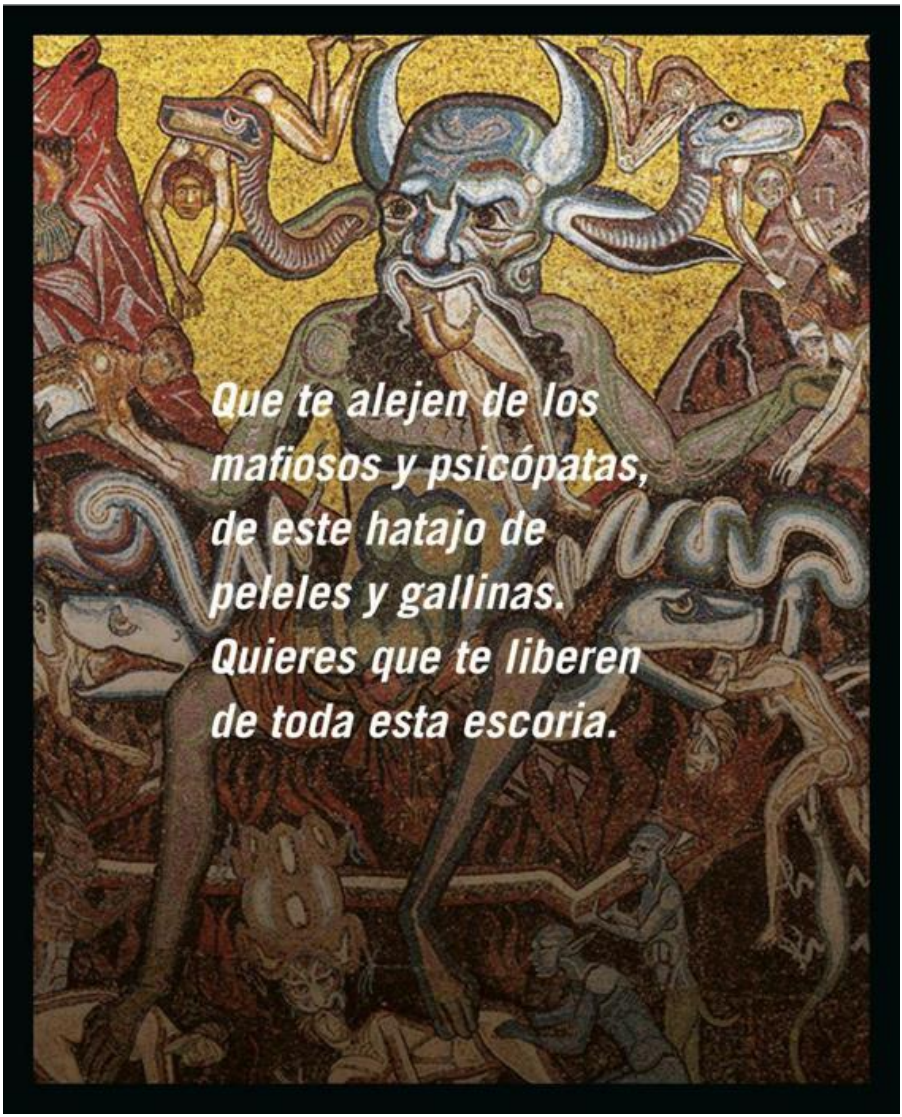
A HARRY POLLARD *production*
A Metro-Goldwyn-Mayer Picture

VINCENT YOUMANS, *Inc., Music Publisher 67 west 44th Street, NEW YORK*

Puede permitirse esa falta de pretensiones porque tiene lo que hay que tener. Alguien que puede con todo jamás fanfarronea. Sube al escenario, ladea la cabeza para oír mejor a la banda, se planta ante el público y canta... y la gente se transforma. No por la ropa que lleva o por el licor en su copa, no por la última estrella a la que besó o por el coche que conduce. Sino por la canción que canta. Y sin esa canción no tiene nada, y esa es la canción que canta.

Perry Como vivió cada momento de cada una de las canciones que cantó. No tenía que escribirlas para hacerlo. Puede que se las creyera más que algunas de las personas que las escribieron. Cuando aparecía y cantaba, se apropiaba de la canción, la compartía y creía en cada una de sus palabras. ¿Qué más podríamos desear de un artista?

Sin una canción. Pocas canciones se popularizan, pero parece que no podemos vivir sin las que lo hacen.


Que te alejen de los
mafiosos y psicópatas,
de este hatajo de
peleles y gallinas.
Quieres que te liberen
de toda esta escoria.

CAPÍTULO 4

TAKE ME FROM THIS GARDEN OF EVIL JIMMY WAGES

Grabada por Sun Records, 1956. Inédita

Escrita por Jimmy Wages

LO QUE MÁS QUERRÍAS ES VER UNA CARA

amable, una cara encantadora y adorable. Alguien como Dios manda, de fiar, justo y capaz. Alguien en un sitio simpático, hospitalario, un tugurio, un garito de comida casera. No hay por qué andar desquiciado, nadie se apura, todo el mundo camina pausado. Tu nena te apoyará, se desvivirá por ti y estará siempre de tu parte.

Pero estás en el limbo, y le gritas a cualquiera que escuche que te saquen de este jardín del mal. Que te alejen de los mafiosos y psicópatas, de este hatajo de peleles y gallinas. Quieres que te liberen de toda esta escoria. No quieres malgastar tu vida soñando despierto, quieres pasar la frontera y ya llevas demasiado tiempo meditando.

Te has quedado colgado en tierra de nadie, pero ahora el plan está listo y te vas a ir donde sea, a escapar de esta sauna podrida, que se está yendo al garete y te sofoca. Quieres alejarte de este culo del mundo viciado, irte lo más lejos posible de esta ignominia. Quieres conducir un carro por entre los pilares de luz, tienes fe, eres intrépido y nada te asusta, aguantas firme y estás harto de que te mangoneen y te retengan. Quieres proyectarte a un reino lejano donde serás redimido, y te irás con cualquiera que te guíe hacia la salida de esta maraña de chorradas que apesta. Incluso si tienes que cruzar a nado los siete mares, lo harás, puedes apostar a que sí. Dominas tus miedos y acabas con ellos; lo que sea para salir de este jardín del mal. Este paisaje de odio y horror, esta bruma espesa que te asquea.

Quieres que te lleven a cuestas a otra dimensión donde tu cuerpo y tu alma puedan sanar. Si te quedas, tu dignidad peligra, estás a un paso de convertirte en un monstruo espiritual, y eso sí que no.

Te diriges a alguien, implorándole que te saque de aquí. Estás hablando solo y esperas no volverte loco.

Debes cruzar el umbral, pero ten cuidado. Puede que tengas que presentar batalla, y no te conviene entrar derrotado de antemano.

★ ★

NO HAY NADA ARTIFICIAL EN ESTA CANCIÓN,

nada prefabricado o artificioso en ella. Nada cosmético o plástico. Es material de primera, y no sale en los mapas. Sin linajes raciales. Esta canción no es ninguna broma.

El guitarrista suena como Luther Perkins tocando una Gibson Les Paul, en lugar de su Fender habitual. De hecho, suena exactamente como la parte que Luther tocaría, así que podría ser él. Es un disco de Sam Phillips, tan crudo y temerario como todo lo que grababa Sam.

El cantante Jimmy Wages creció con Elvis en Tupelo, Mississippi; vivían en la misma manzana, hasta que Elvis se marchó a Memphis cuando tenía ocho años. Uno se pregunta, ¿qué hubiera pasado si Elvis se hubiera quedado en Tupelo y Jimmy Wages se hubiera marchado? Y, ya que estamos, ¿qué habría pasado si Sam hubiera enviado a Elvis a casa de Luther en lugar de a la de Scotty Moore? Scotty y Bill habrían acabado acompañando a Johnny Cash, y Luther y Marshall Grant se habrían puesto a tocar con Elvis.

Se cuenta que Sam grababa casi a cualquiera que entrara por la puerta, cualquiera que fuera algo distinto, alguien con carácter, alma y brillo. Pero con un disco así Sam seguramente sabía que no había muchas salidas. No era un disco para adolescentes. ¿Podía cogerlo y llevárselo a su amigo DJ Dewey Phillips, de la WHBQ, para que lo pusiera en su programa *Red Hot & Blue?* No parece.

Es un disco que dispara las alarmas. Puede que sea el primer y único disco de rockabilly góspel. Aquí el mal es un tirano, el que gobierna la tierra, llámalo como quieras. Jimmy ve el mundo tal cual es. Nada de paz en el valle. Este es un jardín de lascivia corporativa, codicia sexual, crueldad gratuita y ordinaria locura. Masas de gente hipnotizada, gilipollas recalcitrantes: el cantante quiere que le libren de todo eso. ¿Y quién no?

Quiere que la Justicia y la Castidad bajen de las alturas y se lo lleven. La

chavala le va a marcar el paso, otro se batirá en duelo por él: esto es lo más descarnado y country que se puede ser, una canción que podría haber grabado Elvis. Y que lleva un paso más allá a Sister Rosetta Tharpe.

CINEMASCOPE
IN THE WONDER OF HIGH-FIDELITY DIRECTIONAL-STEREOPHONIC SOUND
GARY COOPER · SUSAN HAYWARD · RICHARD WIDMARK
20th CENTURY-FOX presents
GARDEN OF EVIL
TECHNICOLOR
HUGH MARLOWE
CAMERON MITCHELL
RITA MORENO VICTOR MANUEL MENDOZA
CHARLES BRACKETT
HENRY HATHAWAY
FRANK FENTON

CAPÍTULO 5

THERE STANDS THE GLASS
WEBB PIERCE

Lanzada originalmente como single
(Decca, 1953)
Escrita por Russ Hull, Mary Jean Shurtz y Autry Greisham

EL TIPO DE LA CANCIÓN TIENE TODA UNA historia a sus espaldas y muchas explicaciones que dar. Es duro estar entre los derrotados de una causa perdida, un empeño vano, una causa sin objeto ni propósito, decididamente falsa de cabo a rabo, el hombre tiene la mente maniatada. Debe justificar y vindicar todo su ser, ha sido traicionado por los políticos de su tierra, abandonado y vendido. Apuñalado en la espalda por legisladores y miembros de su propio gobierno. Ya no recuerda que jamás tuviera un alma, o si la tuvo anda criando malvas en el fondo del lago.

Combatió como un salvaje, hincó la bayoneta en las barrigas de unos críos y les sacó los ojos a unos ancianos. Ha traicionado el espíritu humano y ha asesinado a sacerdotes. Perdió su independencia muchos años atrás. Se alimentó a base de cupones de racionamiento y cometió actos degenerados y diabólicos. Está enchufado a visiones nocturnas, sueña con la herida del millón, la que lo liberará del campo de batalla y le reportará el Corazón Púrpura. Ve cómo la

tropa va menguando poco a poco. Reúne a viejos, mujeres y niños, quema sus chozas y les apunta con la ametralladora. Ve figuras sombrías en pijama negro y capirote. Ve a un niño de dos años y lo asesina, ve a sus colegas rajando a una chiquilla, le arrancan la ropa y la violan, y luego su colega más desfasado le pega un tiro con una automática.

Ya está de vuelta en casa, con metralla en brazos y piernas –picaduras de mosquito, se dice a sí mismo–. Se encuentra en una sala atestada, en el Tavern on the Green, y mira alrededor, está cercado por el enemigo, es la hora cero.

Se trata de una celebración ritual donde se le honra como a un héroe, le dice al camarero que le llene el vaso hasta el borde. Se acabó. Así son las cosas. No, no podría haber sido de otro modo.

PUEDE QUE WEBB CANTARA como un feligrés, pero se vestía de garito country. Y el hombre que le vestía era un judío ucraniano llamado Nuta Kotlyarenko que se vino, como tantos otros, a Estados Unidos para escapar de los pogromos de la Rusia zarista. El joven Nuta saltó de un trabajo a otro e hizo sus pinitos en el boxeo y la interpretación, pilló esposa en Minnesota y viajó con ella hasta Nueva York a principios de los años treinta, donde empezaron un negocio de corsetería artística para coristas.

Enseguida Nuta pasó a ser Nudie y cambió Nueva York por Hollywood, donde explotó su talento para coser bisutería en las bragas de las bailarinas y acabó engalanando a estrellas del country con chillones trajes de luces que electrificaron a los fans desde Nashville hasta Bakersfield. Le cosió vagones a Porter Wagoner y telarañas a Webb Pierce. Cubrió a Hank Williams de notas musicales y a Elvis Presley de lamé dorado.

Como pasa con muchos hombres que se reinventan a sí mismos, los detalles son algo esquivos en algunos puntos, pero parece que tuvo algún encontronazo con la ley en materia de trapicheo, lo que le llevó a una breve estancia en la cárcel. No hay más que imaginar lo contento que se pondría Nudie cuando apareció Gram Parsons con su risita cannábica, miembro de aquella generación que creyó haber inventado el consumo de drogas, y solicitó un traje de temática drogata con el sello Nudie. Algunos tipos más reaccionarios que la canción «Okie from Muskogee» se sorprendieron por el hecho de que Nudie estuviera dispuesto a confeccionarlo, pero este era pragmático por encima de todo y, visto que el dinero de Gram era tan verde como su hierba, el traje quedó listo.

Lo único que a Nudie le gustaba más que el dinero era la música country. Su taller era un refugio y punto de encuentro para los nombres más señeros y había un pequeño escenario donde todos podían tocar. Estaba George Jones en mangas de camisa a la espera de que Manuel Cuevas –que Nudie le robó a Frank Sinatra cuando era su sastre personal, y que se quedó con Nudie hasta

que se divorció de su hija– le hiciera unos arreglos, mientras tomaba prestada una guitarra acústica para estrenar «The Grand Tour». O Little Jimmy Dickens probando el material que iba a interpretar en el Opry aquel fin de semana. Grupos locales esperando a que los escuchara algún pez gordo y les pusiera de teloneros. Y si no había nadie más que tocara, Nudie se subía al escenario con sus características botas desparejadas y su kipá descomunal, punteando una mandolina precaria y cantando las canciones que más le gustaban.

Nudie vistió a cuatro presidentes de los EUA y a dos papas. Dos galardonados con el Óscar recogieron sus premios vistiendo trajes de Nudie y Neil Armstrong está enterrado en uno de ellos.

Nudie adoraba a Webb Pierce, el extravagante cantante pentecostal de los años cincuenta cuya poderosa voz de contratenor resultaba tan escandalosa como los trajes de lentejuelas que vestía.

La estrella de esta canción es el vaso de bourbon vacío. El tema se articula sobre el mismo tipo de sonido quebrado de guitarra que podemos apreciar en una grabación de Hank Williams, y sobre ese mágico acorde rasgueado con la cuerda al aire.

CAPÍTULO 6

WILLY THE WANDERING GYPSY AND ME BILLY JOE SHAVER

Lanzada originalmente en el álbum *Old Five and Dimers Like Me*
(Monument, 1973)
Escrita por Billy Joe Shaver

ESTA CANCIÓN ES UN ACERTIJO. Cuanto más entras en ella, más extraña resulta, parece ir con segundas. El tipo de canción que no ves venir hasta que se te echa encima. No es fácil hacerse una idea de ella, no hay nada que te oriente en la dirección correcta. Estás tú y está Willy y está el Gitano errante. Una persona, quizá dos, o quizá tres. Lo que está claro es que los gitanos viajan en grupos, tribus y clanes. Los gitanos son autónomos y llevan juntos desde hace siglos. Algunos historiadores dicen que salieron de Egipto, que son los egipcios originarios. Expulsados de su patria por trabajadores africanos que fueron importados para ocuparse del trabajo manual y acabaron echando a los nativos. Los gitanos nunca viajan solos, son autosuficientes y no asumen a miembros honorarios. Si Willy es gitano, entonces es un impostor.

La canción tiene un punto de vista filosófico. No te pares, es mejor, que todo circule. Es mejor que beber y llorar en tu cerveza. Vamos, siempre adelante. Hasta que vuelva la Edad de Hielo. Willy te la jugará como a un panoli, para él es siempre el día después y tú eres un lacayo. A Willy le gustaría que abandonaras a tu sufriente esposa embarazada, que la dejaras y te fueras con él. Dice que si te quedas lo haces por tu cuenta y riesgo. Venga, vamos, hay que pillar ventaja. Quiere que dejes a tu esposa sin rechistar. Tú y Willy, el sabio y el necio. Vais de camino a ninguna parte y no vais a dejar que os aten; el buen

chaval y su primo del campo, sableando a las damas, que se portarán bien con vosotros y os brindarán su feminidad. Ya están haciendo cola y abriendo sus corazones.

Willy, el domador de caballos, va a montar en el gran rodeo y echarle el guante a la pasta del bote. Y tú, tú vas a empinar el codo y a pegarte a él. Os negáis a que os amarren. No escucháis a nadie, pero todo llega. Estáis brindando y contándoos chistes, os han pateado la entrepierna un montón de veces, y todavía duele.

Vais viajando sobre gravilla lunar.

Willy es el salvaje, el bárbaro, el nómada fugitivo, más animal de lo que parece. Pero tú sales del mismo manantial. Ambos habéis salido de allí, estáis hechos de lo mismo. Nada tiene un precio fijo en el lugar de donde venís, nada es definitivo. Nunca dais a nadie lo que quiere, pero sabéis cómo embaucar a todo el mundo.

Hay tres personas en la canción: está Willy, está el Gitano errante y luego estás tú. Sea lo que sea –amor entre colegas, un trío en el que tú eres el tercero en discordia–, se te ve orgulloso y distante. En el mejor de los casos, eres Sancho Panza, en el peor, te quedas atrás. Abre los ojos antes de que sea demasiado tarde.

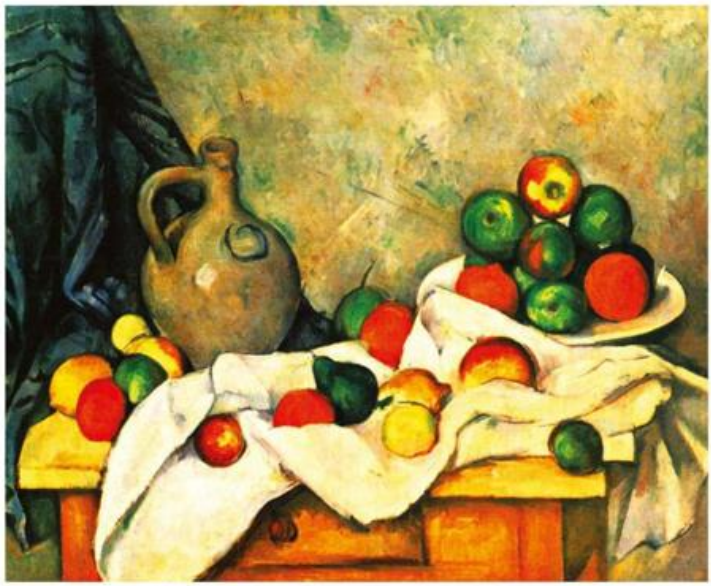
CAPÍTULO 7

TUTTI FRUTTI
LITTLE RICHARD

Lanzada originariamente como single
(Specialty, 1955)
Escrita por Little Richard y Dorothy LaBostrie

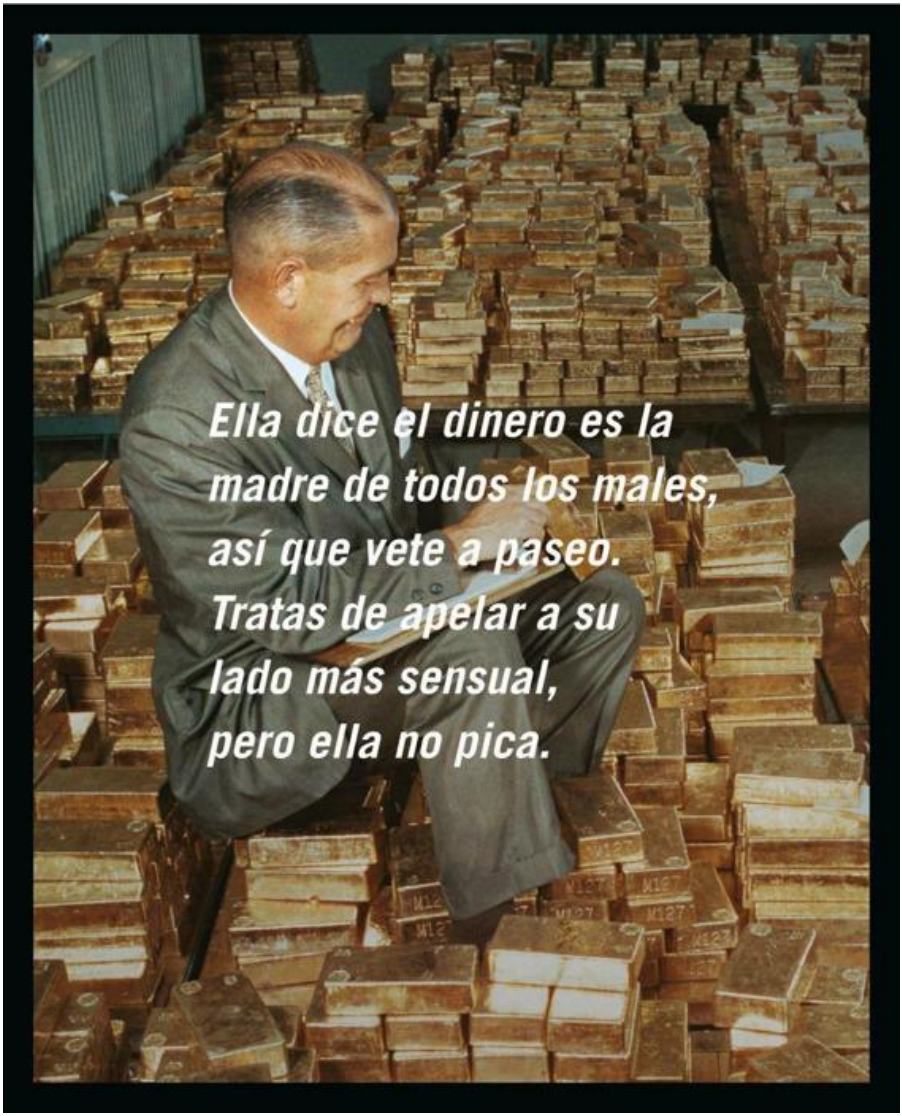
A-UAP-BAP-A-LU-BAP-A-UAP-BAM-BUM.

Little Richard hablaba lenguas ignotas en las ondas mucho antes de que nadie se enterara de qué estaba pasando. Sacó la glosolalia directamente de las tiendas del desierto y la hizo circular por las emisoras comerciales, hasta gritaba como un predicador santo, que es lo que era. Little Richard es el maestro del doble sentido. «Tutti Frutti» es un buen ejemplo. Una fruta, un hombre gay... y *tutti frutti* es «todas las frutas». También es un tipo de helado empalagoso. Una moza llamada Sue y otra llamada Daisy y ambas son travestis. ¿Habéis visto a Elvis cantando «Tutti Frutti» en el programa de Ed Sullivan? ¿Sabe qué está cantando? ¿Lo sabrá Ed Sullivan? ¿Creéis que lo saben ambos? De todos los intérpretes que cantaron «Tutti Frutti», Pat Boone fue quizá el único que sabía sobre qué cantaba. Y Pat también sabe de hablar lenguas ignotas.



En las canciones de Little Richard aparece un montón de gente. Todos los estereotipos: el tío John, Sally la larguirucha, Mary y Jenny, Daisy, Sue y Melinda. Andan deslizándose por el turbio mundo del sexo y los sueños y no darán su brazo a torcer.

Little Richard era cualquier cosa menos pequeño. Nos cuenta que algo está pasando. El mundo se desmorona. Es un predicador. «Tutti Frutti» hace sonar la alarma.


Ella dice el dinero es la
madre de todos los males,
así que vete a paseo.
Tratas de apelar a su
lado más sensual,
pero ella no pica.

CAPÍTULO 8

MONEY HONEY ELVIS PRESLEY

Lanzada originalmente en el álbum *Elvis Presley*
(RCA Victor, 1956)
Escrita por Jesse Stone

ESTE TEMA DEL DINERO TE HACE subirte por las paredes, te tiene extenuado y acojonado, es una preocupación que no cesa. El casero está en la puerta y llama al timbre. Pasa un buen rato entre cada timbrazo, y esperas a que se vaya, como si no hubiera nadie en casa. Echas una ojeada por entre las persianas, pero tiene buen ojo y te pilla. El viejo avaro ha venido a por el alquiler por décima vez, y lo quiere ya, basta de mamoneo.

Le cuentas la monserga de siempre, que son tiempos difíciles, tus cuentas están embargadas, pero que pronto vas a cobrar un trabajo que te deben. No se lo traga. Te pones a la defensiva. El casero es más bien escéptico: ese roñoso pesetero quiere su dinero ahora mismo. Si quieres que estemos a buenas, paga o *vamos*.

¿Y qué haces? Gritas, aúllas y le ladras a la luna. Estás fuera de ti, en ascuas. Llamas a la mujer más dura que conoces. Lo mejor de lo mejor, la más guay, tu primer amor y el más importante. La despiertas a las 3.30 de la madrugada. Se

cabrea, echa humo, está hecha una furia, quiere saber por qué la llamas. Le dices que necesitas que te eche una mano y que si quiere que os sigáis viendo, que te mande dinero.

Y ella te suelta mira, chato, gastas demasiado y estás colocado. Te di dinero y te lo jugaste, así que piérdete. Tú dices, oye, espera un segundo. ¿Por qué tanta beligerancia? No te equivoques. No seas tan mezquina, no me seas ridícula. Creía que teníamos un pacto de amor, ¿por qué me rehúyes? ¿Vas a dejarme tirado? ¿Qué te pasa? Venga, seamos amigos, y si no, doy la relación por terminada. Le estás pidiendo dinero. Ella dice el dinero es la madre de todos los males, así que vete a paseo. Tratas de apelar a su lado más sensual, pero ella no pica. Tiene a otro hombre, lo que te enfurece a más no poder.

Ningún hombre puede ser lo que tú, ocupar tu puesto. En lo que a ella respecta, nadie puede sustituirte. ¿Cómo podría? Ya veo, ella no está enamorada de ti, lo está del dólar todopoderoso. Has aprendido la lección y lo ves claro. La gente con la que te juntabas solía ser fantástica, ahora son unos borregos, aunque míratelo con cierta distancia. Siempre hay alguien mejor que tú y siempre hay alguien mejor que él. Quieres hacer las cosas bien. Sabes que puedes hacer cosas, pero cuesta hacerlas bien. No sabes qué problema tienes. Las mejores cosas de la vida son gratis, pero tú prefieres las peores. Quizá tu problema sea ese.

EL ARTE ES DISCREPANCIA, el dinero un pacto.

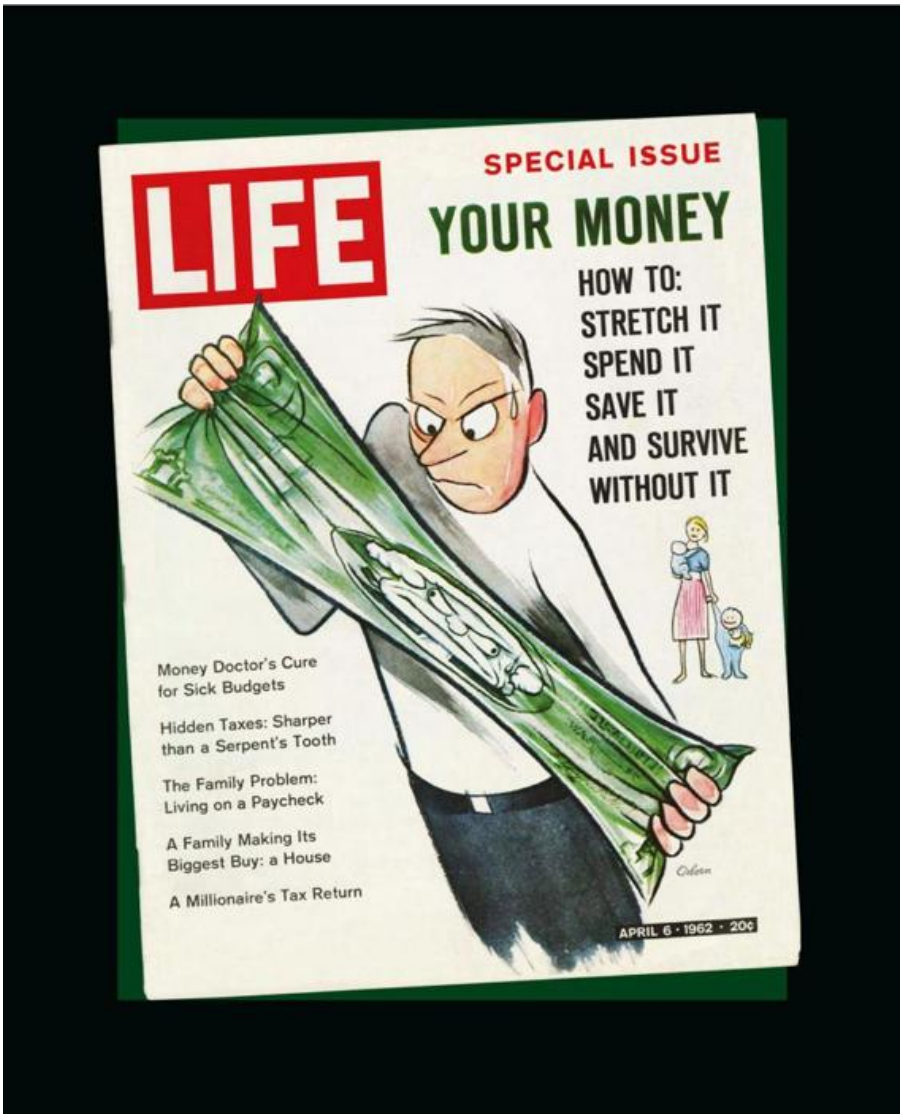
A mí me gusta Caravaggio, a ti te gusta Basquiat. A los dos nos gusta Frida Kahlo y Warhol nos deja frío. El arte prospera gracias a estas animadas contiendas. Por eso no puede existir una forma nacional de arte. Si intentamos conseguir una, veremos las asperezas que se liman, el esfuerzo por incorporar todas las opiniones, el deseo de no ofender. Rápidamente, todo pasa a ser propaganda o mercantilismo puro y duro.

No es que el mercantilismo sea malo en sí, pero, como todo lo monetario, se basa en un acto de fe; más abstracto que las geometrías de Frank Stella. La única razón por la que el dinero vale algo es porque así lo hemos acordado. Como la religión, estas convenciones pueden cambiar según el país y la cultura, pero son cambios meramente cosméticos, de nombre y de confesión. Los principios básicos siguen siendo los mismos.

El dinero depende de la escasez de aquello que apuntala su valor, pero ¿no es también eso una ilusión? Los metales raros y preciosos, igual que los diamantes, están bajo el control de mercaderes de sangre que gestionan las existencias para mantener el valor a un nivel aceptable. Y si el oro es tan escaso, ¿cómo puede ser que solo en Fort Knox haya suficientes lingotes como para construir una casa unifamiliar entera?

Tampoco ayuda que todo se devalúe constantemente. Antes de que Gutenberg inventara los tipos móviles, solo los más ricos podían permitirse los libros, y una Biblia de piel repujada, páginas de bordes dorados y encuadernación con incrustaciones de joyas no era un símbolo estrictamente de piedad, sino de estatus, riqueza y gusto. En pocas generaciones, la chusma ya pudo seguir el cantoral desde los bancos de segunda, obligando a los ricos a encontrar otro símbolo para señorear sobre la plebe.

Siempre fue así. La batalla entre el rico y el pobre se libra en muchos campos, no todos ellos evidentes. Hoy día, los ricos se visten de chándal y los indigentes tienen iPhones. Gente sin una fuente de ingresos clara se compra relojes


LIFE
SPECIAL ISSUE
YOUR MONEY
HOW TO:
STRETCH IT
SPEND IT
SAVE IT
AND SURVIVE
WITHOUT IT
Money Doctor's Cure for Sick Budgets
Hidden Taxes: Sharper than a Serpent's Tooth
The Family Problem: Living on a Paycheck
A Family Making Its Biggest Buy: a House
A Millionaire's Tax Return
APRIL 6 · 1962 · 20¢

falsos perfectos con una errata en la marca para prevenir pleitos por derechos de propiedad. Y luego los ricos se compran el mismo «Rulex» para que, cuando salgan a cenar, no les roben el reloj auténtico que les costó un millón.

El pobre se desespera en su cacharro destartalado durante una hora en el mismo embotellamiento que el rico en su coche de lujo. Sin duda, los asientos serán suntuosos, el espacio más agradable, pero sigues atascado en la 405. El tiempo es algo que no puedes comprar. El compositor profesional de country Bob Miller escribió una canción sobre las desigualdades entre ricos y pobres, pero hallaba consuelo en el hecho de que ambos se igualarían al final de camino.

Hace un tiempo cené con un amigo que acababa de perder a su mujer y me dijo algo que me hizo pensar. Dijo: «La única razón por la que las cosas tienen sentido es porque todo se acaba.» A diferencia de los diamantes y el oro, el tiempo que pasó con su mujer era efectivamente finito y lo había disfrutado en todo momento.

Si pudiéramos vivir para siempre, sería como con el dinero, sostenidos por un espejismo, por algo que estaría ahí tanto si se cimienta en algo real como si no. En 2017, Venezuela tuvo que emitir un comunicado de prensa en el que declaraba que no tenía suficiente dinero para pagar su dinero. Pero sabéis qué, Venezuela sigue ahí. Porque, en última instancia, el dinero no importa. Ni las cosas que puede comprar. Por más sillas que tengas, solo tienes un culo.

El casero de «Money Honey» es un vago. Un hombre de posibles, que tiene propiedades, trata de cobrarle él mismo el alquiler a quien parece más bien un moroso. El cantante le hace esperar un rato largo mientras escudriña entre las persianas antes de preguntarle qué se le ofrece. Resulta que el dinero es lo que ocupa a ambos hombres. A uno le lleva a esconderse, al otro a intentar cazarle.

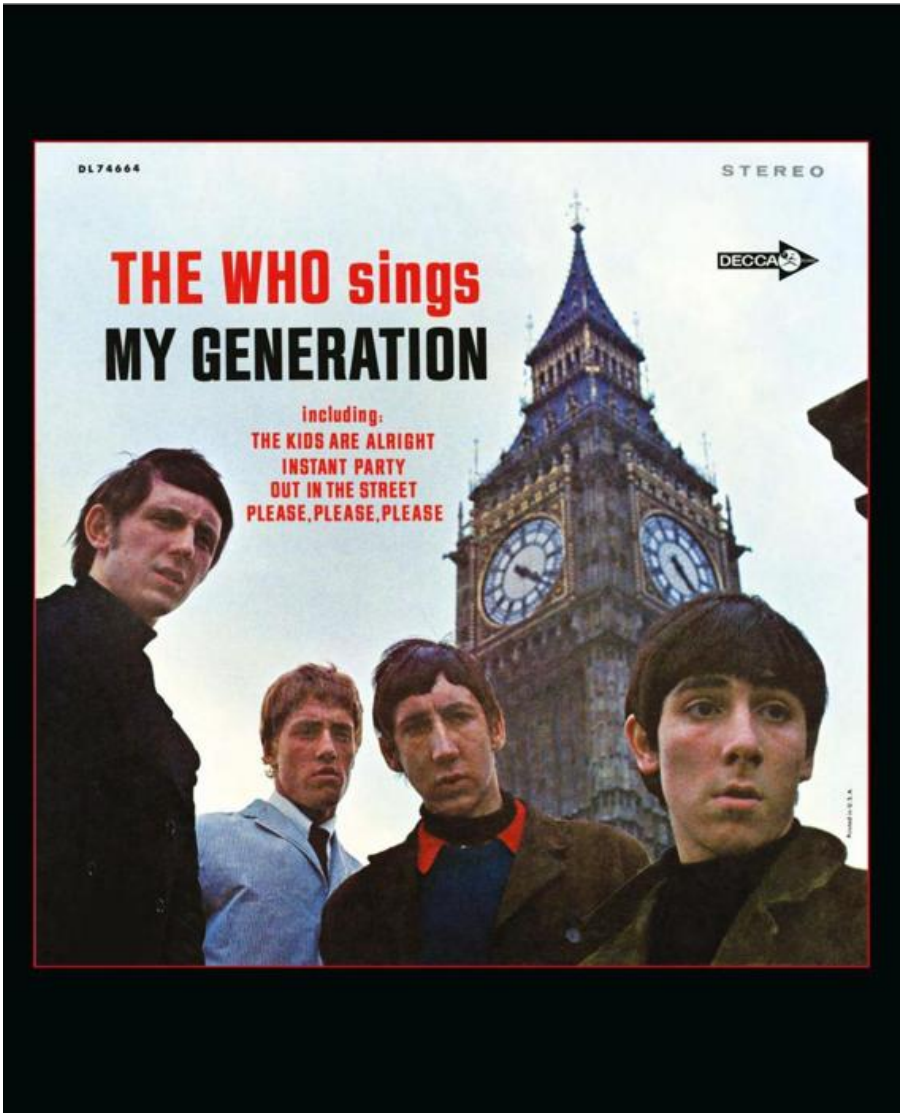
Al final de la pieza, nuestro narrador dice que ha aprendido la lección, pero ¿de qué lección se trata? Saldrá el sol, soplará el viento, las mujeres irán y vendrán, pero antes de que pueda apreciar las maravillas de la naturaleza o jurarle amor a ninguna de esas mujeres, necesita dinero. Como constatación es más bien poca cosa.

Me acuerdo de cuando salió este disco. Alguna gente decía que los Drifters

la tocaban mejor. Otros apostaban por Elvis. Podían discutir toda la noche. Una cosa de la que no podían discutir era cuánto costaba el disco. Esa es otra diferencia entre el dinero y el arte.

Ojalá tuviera cinco céntimos por cada canción que conozco sobre dinero, desde Sarah Vaughan cantando a los peniques caídos del cielo hasta Buddy Guy bramando su blues por un billete de cien. Si te gustan los billetes, Ray Charles tiene una canción al respecto; los New Lost City Ramblers tienen otra sobre el jornal. Berry Gordy construyó Motown con dinero, los Louvin Brothers querían pago por adelantado y Diddy sabía que todo gira en torno a los billetes de cien. Charlie Rich cantaba «Easy Money», Eddie Money cantaba «Million Dollar Girl» y Johnny Cash cantaba lo que quería.

LARGEST SELECTION IN TOWN!
HILL BILLY RECORDS
RECORDS
SPIRITUALS
"DOCTOR JESUS"
"JESUS I'M THANKFUL"
"JESUS CAME ME WATER"
"OLD SHIP OF ZION"
"MONEY BLUES"
"LOUISIANA WOMAN"
"LOVERS PRAYER"


DL74664
STEREO
DECCA
THE WHO sings
MY GENERATION
including:
THE KIDS ARE ALRIGHT
INSTANT PARTY
OUT IN THE STREET
PLEASE, PLEASE, PLEASE

CAPÍTULO 9

MY GENERATION
THE WHO

Lanzada originalmente como single
(Decca, 1965)
Escrita por Pete Townshend

ESTA ES UNA CANCIÓN QUE DUDA DE TODO,

y que no le hace ningún favor a nadie.

En esta canción la gente anda tratando de arrearte, de abofetearte, de denigrarte. Son groseros, se dedican a tumbarte a base de golpes bajos. No les gustas porque echas el resto y te la juegas. Te dedicas a todo en cuerpo y alma, lo das todo, porque tienes energía, fuerza y determinación. Como te sientes inspirado te han echado mal de ojo, te tienen alergia y están resentidos. Tu mera presencia les asquea. Te lanzan miradas glaciales y no te soportan, pero hay un millón más como tú, que se multiplica cada día.

Formas parte de un club selecto y te promocionas. Parloteas sobre tu franja de edad, de la que eres un miembro ilustre. No puedes esconder tu arrogancia, eres esnob y engreído. No es que trates de levantar polvareda ni provocar un escándalo, solo ondeas una bandera y no quieres que nadie comprenda lo que

dices o lo reciba con los brazos abiertos, ni siquiera que lo pille. Pasas de la sociedad, te da lo mismo. Esperas diñarla ante de que la senilidad te atrape. No quieres ser viejo y decrépito, no gracias. Estiro la pata antes de que pase. Mortificado, observas un mundo que no tiene remedio.

En realidad, eres un hombre de ochenta años, te pasean en silla de ruedas por la residencia y las enfermeras te ponen de los nervios. Dices que por qué no os perdéis todos. Estás en tu segunda niñez, no puedes soltar palabra sin trastabillar ni babear. No aspiras para nada a vivir en el paraíso de los bobos, no te hace ninguna ilusión, y cruzas los dedos para que no pase. Tocas madera. Mejor morirse.

Hablas de tu generación, sermoneas, sueltas un discurso.

Sin rodeos, cara a cara.

HOY DÍA ES HABITUAL ver una película directamente en el móvil. Así que cuando Gloria Swanson en el papel de la trasnochada estrella cinematográfica Norma Desmond proclama sobre la palma de tu mano «Yo soy grande, es el cine el que se ha vuelto pequeño», hay ahí unas dosis de ironía que el director y guionista Billy Wilder nunca podría haber previsto. Por supuesto, lo más seguro es que cualquiera que esté viendo algo en línea en el móvil ande entretenido con un vídeo breve y acelerado en TikTok, y no con una peli en blanco y negro que dura 110 minutos.

Cada generación acaba seleccionando y escogiendo lo que quiere de las generaciones anteriores con la misma arrogancia y presunción ególatra que las generaciones previas mostraron al apropiarse de lo más selecto de los que estuvieron antes. Pete Townshend nació en 1945, lo que le pone en primera línea de la generación del baby boom, la que nació recién terminada la Segunda Guerra Mundial. La generación que engendró a Pete y al resto de los boomers ha sido llamada la Mejor Generación... una etiqueta sin pizca de autobombo.

No estaría de más tomarse un momento para definir mínimamente los términos. ¿Qué es exactamente una generación? Ahora mismo, la definición más habitual dice que es el periodo de tiempo en que la franja estadísticamente más amplia de población nacida en un lapso de treinta años maneja el *zeitgeist*. Hace poco, hemos entrado en una nueva fase, en la que cualquiera que haya cumplido los veintidós en 2019 es ya miembro de la Generación Z. Mientras la gente bromea sobre los millenials, ese grupo ya es historia antigua, tan obsoleto como lo fueron las generaciones anteriores: baby boomers, la generación X, la generación frágil, los intermedios, los neutrales, los fiables, los impasibles, los que empiezan de cero.

Marlon Brando, al igual que Elvis Presley, Little Richard y la primera oleada de rockeros, estaba en algún lugar entre la mejor generación de la historia y los baby boomers; demasiado jóvenes para combatir a los nazis, demasiado viejos para Woodstock. Con todo, en la película *Salvaje,* cuando Brando res-

pondía «Elige tú» a la chica del pueblo que le pregunta contra qué se rebela, puso las bases para los sesenta y la revuelta contra aquellos vecindarios perfectos y artificiosos construidos por los veteranos de la Segunda Guerra Mundial.

Como a muchos boomers, en esta canción a Pete parece que lo azuce el rencor. Pero no se le ve confiado del todo, sino algo desconcertado. Un poco a la defensiva. Sabe que la gente le subestima solo porque se apaña sin más. Quizá siente que nunca va a estar a la altura o sabe que a los jóvenes se les tiene tirria por disponer de tanto tiempo libre. Quiere que desaparezcan, que se esfumen. Espera morir antes de envejecer y que le sustituyan, como él los sustituye a ellos. Pete ni siquiera puede señalarles directamente, depende de su portavoz Roger para lanzar la invectiva. Ese temor es quizá lo más honesto de la canción. Todos despotricamos de la generación anterior, pero de algún modo sabemos que solo es cuestión de tiempo que nos convirtamos en ellos.

Probablemente Pete sería el primero en decírtelo. Está en primera fila de la historia de su generación. Pudo contemplar las pancartas contra la guerra y el odio. Ya, seguro que eso acabó con aquello: gracias por vuestro empeño. Toda generación parece imbuida de la arrogancia de la ignorancia y opta por deshacerse de lo que hubo antes, en lugar de construir sobre el pasado. Y de nada les sirve alguien como Pete, con la sabiduría de su experiencia, contándoles lo que ha aprendido por los caminos similares que ha recorrido. Y si hubiera tenido la audacia de hacerlo, probablemente el interlocutor en cuestión habría mirado a Pete y le habría dicho que es que no podía verle, no podía oírle.

Y eso le dio a Pete otra idea.

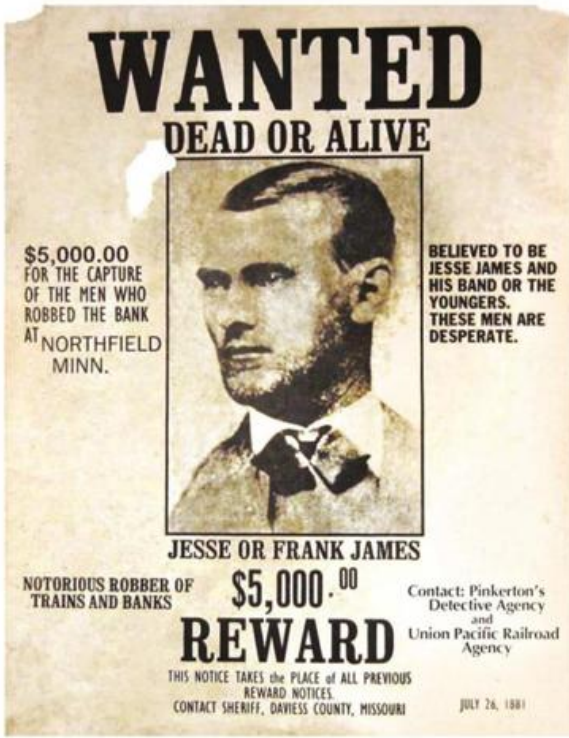
CAPÍTULO 10

JESSE JAMES
HARRY McCLINTOCK

Lanzada originalmente como single
(Victor, 1928)
Tradicional

EN LOS DÍAS EN QUE JESSE JAMES merodeaba por las praderas, ser un forajido era peligroso. Ser un forajido significaba que cualquier ciudadano tenía derecho legal a dispararte y matarte sin más y reclamar la recompensa. Un forajido era un hombre perseguido por la sociedad. Tenía que disfrazarse, aprender a camuflarse, porque podía dispararle cualquiera. Simplemente cualquiera que pasara por la calle. De hecho, eso es lo que le pasó a Jesse James. Les pasó a muchos antes y a algunos después. La verdad es que era una situación complicada. Hoy día es un poco distinto, y llamarle a alguien «forajido» no es más que una forma de hablar. En la música country hay forajidos, pero nadie tiene derecho a pegarles un tiro.

Las recompensas tenían que ser sustanciosas, dado que tú mismo pasabas a ser un forajido si le disparabas a uno de ellos. Pretty Boy Floyd, Bonnie y Clyde y la pandilla de Ma Barker fueron quizá los últimos de esa especie en tiempos modernos. Por aquel entonces, si tu cara aparecía en un cartel de «Se busca» en la oficina de correos, te podía disparar el primero que pasara. Había que ir con cuidado.



Los ingleses inventaron al forajido. Cualquiera que le disparara a un ciervo del rey veía cómo se le ponía precio a su cabeza y le podía matar quien quisiera. Cazar a uno de ellos se convirtió en un hobby para los campesinos ingleses. En Estados Unidos, John Wilkes Booth fue un forajido. Su fotografía salió en los carteles y el primero que le encontrara podía matarle y pillar la recompensa. En el caso de Booth fueron las autoridades las que le encontraron, y no recibieron

recompensa alguna porque solo estaban haciendo su trabajo. Otro botín sin reclamar.

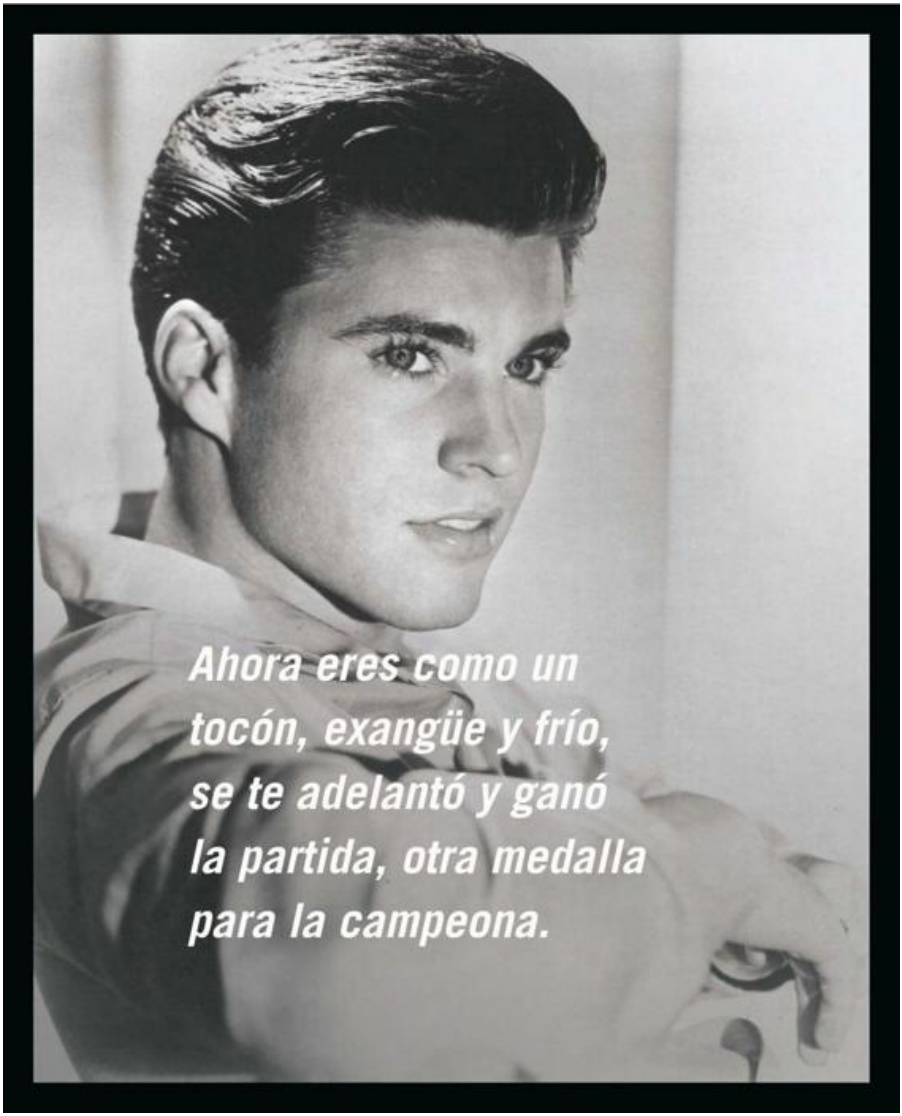
A menudo también se castiga por dar cobijo a un forajido. Fue el FBI quien hizo presión para que los ciudadanos dejaran de ocuparse de ellos. Era demasiada competencia, de modo que se hicieron leyes para criminalizar las ejecuciones de forajidos por parte de quienes no llevaran placa.

Era mucho más fácil matar a un forajido que llevarlo ante la justicia: salir de caza por las llanuras tras una presa cotizada como en una historia romántica de cazarrecompensas. Nadie quiere pasar por el follón de cargar con un forajido vivo, pues otros ciudadanos podrían matarle y apoderarse del cadáver. Está claro que lo más fácil era pegarle un tiro y acabar de una vez. Metes el cadáver en una caja y los cazarrecompensas rivales ya no podrán jugártela.

Los forajidos no son delincuentes normales. Un delincuente normal puede ser de diversas clases. Los delincuentes pueden llevar placa, uniforme militar o incluso tener un escaño en el Congreso. Pueden ser millonarios, tiburones financieros o analistas de bolsa. Incluso médicos. Pero un forajido no tiene quien le proteja. Está aislado de la sociedad. No tiene familia, ni nadie que le avale, y ahí donde va, va desprotegido. Está obligado a ser un tipo duro sin amigos ni escondrijo. No tiene posibilidades de sobrevivir. Como Jesse James.

Los forajidos del rap gangsteril y de la música country no habrían estado muy cotizados en aquellos tiempos. Su crimen es básicamente la fanfarronería, y en el mercado libre eso no cotiza al alza. A la inversa, los jefes mafiosos y otros criminales de guante blanco gestionan sus negocios turbios en rascacielos alejados de la calle y reciben protección de una escuadra de matones que se encargan del trabajo sucio, así como de abogados que guardan las distancias con sus nombres y sus delitos. Por eso mismo, son delincuentes y no forajidos. Las estrellas del rap, los forajidos del country, los estafadores bursátiles y los mafiosos viven entre algodones, mientras que los auténticos gángsters como Jesse James se esconden en las sombras; la muerte los acecha en cada esquina.

La cosa con Jesse James es que su mejor amigo se convirtió en su peor enemigo.


Ahora eres como un
tocón, exangüe y frío,
se te adelantó y ganó
la partida, otra medalla
para la campeona.

CAPÍTULO 11

POOR LITTLE FOOL RICKY NELSON

Lanzada originalmente como single
(Imperial, 1958)
Escrita por Sharon Sheeley

TIEMPO ATRÁS, TE ENTRETENÍAS JUGANDO

con los sentimientos de los demás a tu antojo. Te bastaba con hacerle ojitos a alguien y le faltaba tiempo para acudir a ti, la cosa estaba hecha.

Entraste en racha y dejaste un reguero de almas sensibles ultrajadas, pero aquello terminó cuando te topaste con alguien que te crujió, uno contra uno, te hizo añicos y mordiste el polvo. Te sorbieron el seso, no hay duda. Ella jugó contigo, te sedujo con sus maneras desenvueltas, era natural y alegre, impávida. Te acariciaba, te manoseaba, y con sus ojitos claros te hechizó, era una bomba. Te tomó la medida, era cautivadora, astuta y mentía sin tregua. No hay más, te volviste un tarado.

Te doró la píldora sin parar, te dijo que te adoraba y que te querría siempre y te puso en un pedestal, cuidó de tu ser interior, nunca antes te habías expuesto a una impostora de ese calibre.

Sí señor, te la coló por la escuadra.

Tiempo después, cuando ya no estaba, supiste que había sido una tramposa, te había contado mil trolas que te tragaste, siempre con buena cara. Ahora eres como un tocón, exangüe y frío, se te adelantó y ganó la partida, otra medalla para la campeona. Sí, pobre bobo, la verdad.

Solías juguetear y divertirte con otros corazones como si fuera un concurso, pero si alguien hubiera pensado que te iba a pasar a ti, iba a tener que aguantarse: la espera sería larga, pero pasó de todos modos. Te viste atrapado en un juego insensato e idiota, y te consumió.

Ahora estás caduco, pasado de moda. Caminas por la noche junto al río, pero el agua está estancada. Ahora avanzas paso a paso. Y otra chica posa su mano sobre tu hombro, no siempre estás en tu mejor forma.

EL BOBO EN CUESTIÓN NOS HA REGALADO

muchas canciones. Mucha gente hace tonterías que no le son propias, y puede que un desliz insensato nos condene irremisiblemente. Pero a estas personas no las llamaríamos bobas si no lo hubieran sido siempre.

Ricky Nelson no tenía un pelo de tonto. No se paseaba sin calcetines ni llevaba plumas en la cabeza. Tenía buenas cartas. Triunfos buenos, triunfos menos buenos y todas las figuras. Un cantante de baladas rockabilly de aparente inocencia y candidez, pero de una gran profundidad. Siempre a la vanguardia de nuevos comienzos, improvisando su lugar en el mundo. Siempre sabías a qué atenerte.

Hay cantidad de canciones sobre bobos. Aretha se ve como un eslabón en una cadena de bobos, Hank Snow se pregunta cuán a menudo aparece uno tan bobo como él, Paul McCartney contempla a un bobo en la colina, Bobby Bland se compadece de otro, mientras que Main Ingredient sabe que todos nos hacemos el bobo alguna vez. La lista sigue y sigue. Frankie Lymon quiere saber por qué se enamoran, Jerry Garcia cantó sobre un barco repleto de ellos, Elvis sobre su propensión a abalanzarse allí donde los ángeles temen pisar y Anthony Newley ni siquiera sabía qué tipo de bobo era él. Ricky Nelson llevó su melodiosa iluminación «Poor Little Fool» hasta lo más alto de la recién creada lista de *Billboard* Hot 100 en 1958. Era el primer disco que colocaba en el número 1, una cota que no volvería a alcanzar hasta el «Travelin' Man» de 1961.

Pero Ricky estaba listo para el éxito desde hacía tiempo. El programa de radio de sus padres, *The Adventures of Ozzie and Harriet,* basado en la vida real de la familia, pasó a la televisión –después de ocho años– en 1952. Ricky y su hermano mayor, David, se convertirían en estrellas de la televisión, y el LP *Ricky* llegaría al número 1 en 1957.

Ricky Nelson era el epítome del muchacho americano total. Era un deportista competitivo, una estrella del fútbol, un as del tenis y un artista del trapecio. Ni siquiera abandonó después de romperse la mano mientras practicaba.

Para cuando se graduó en el instituto ya era jugador titular del equipo de fútbol. El padre de Ricky, Ozzie, también había sido quarterback titular en la universidad de Rutgers antes de ser director de orquesta y estrella de la TV, así que lo llevaban en la sangre.

El origen de las habilidades de Ricky residía naturalmente en sus padres, Ozzie y Harriet. Ozzie había sido director de orquesta en los años treinta, y Harriet, cantante de big band.

Cabría discutir si fue Ricky, más que el propio Elvis, el auténtico embajador del rock and roll. No hay duda de que cuando Elvis apareció en el programa de Ed Sullivan el mundo se paralizó y tomó nota, pero Ricky entraba cada semana en nuestras casas. Junto con el guitarrista James Burton y el resto de la banda, Ricky integró el rock and roll en la familia. No solo aquí, sino en todo el mundo, transformó mágicamente la imagen televisiva en blanco y negro en el sueño americano. Aunque en general los responsables de eso fueron los discos. Ricky formó parte de una generación que contaba con Buddy Holly, Little Richard, Chuck Berry, Gene Vincent, Fats Domino y otros, y que hizo que gente de todos los países, incluidos los rojos, se enamoraran de los Estados Unidos.

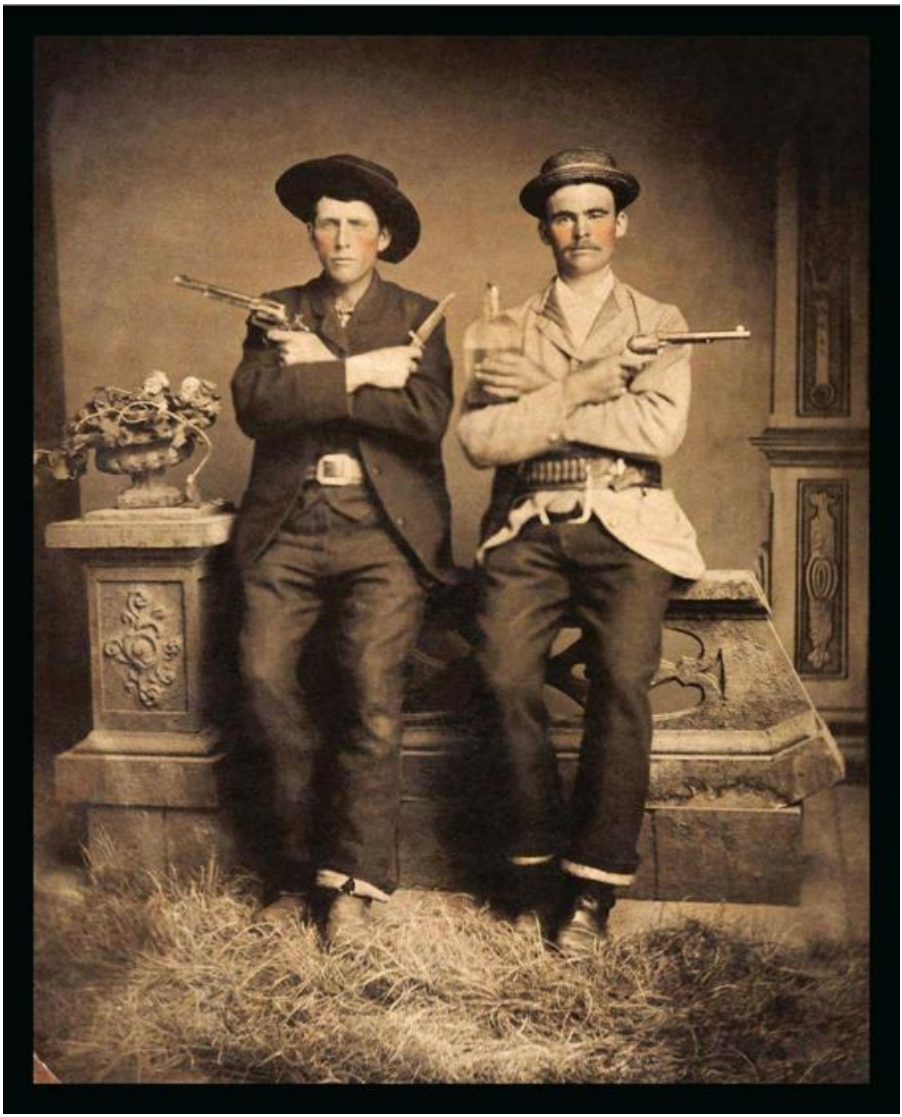
En todo caso, Ricky no iba a dormirse en los laureles, y en 1959 hizo sus pinitos en la gran pantalla para aparecer, junto con pesos pesados como John Wayne y Dean Martin, en *Río Bravo,* un western dirigido por Howard Hawks. Ricky dio a su papel de Colorado Ryan el mismo apacible desapego que transmitía en sus canciones, donde emulaba el lacónico estilo de su padre. A diferencia de muchos de sus contemporáneos, que tendían a exaltarse, él guardaba calma como contrapunto a la excitación del momento, y con un efecto notable. Uno se pregunta cómo habría encarnado otros papeles que se le ofrecieron por entonces, como el de Stanley Kowalski en *Un tranvía llamado deseo* o el de Lonesome Rhodes en *Un rostro en la multitud*. Pero un programa semanal de televisión y las exigencias de una carrera discográfica ya eran abarcar mucho, y nos quedamos sin sus interpretaciones.

En pocos años, la rueda giró como suele hacer, y trataron de relegar a Ricky

al circuito de los éxitos añejos. Ricky no se resignó. En 1971, Richard Nader intentó contratar a Ricky para un concierto de viejas glorias del rock and roll. Ricky aceptó bajo dos condiciones: el acontecimiento debía llamarse «Rock and Roll Spectacular» y él debía aparecer como Rick, no Ricky, Nelson. Así que les hizo cambiar su nombre y el del evento. Nada de esto se sabía cuando Ricky tocó en el Madison Square Garden aquella noche.

Bo Diddley, Chuck Berry, los Coasters, Bobby Rydell y un puñado más de artistas: estuvieron todos bien, cantando los éxitos de siempre. Rick fue el único que probó material nuevo. Bueno, cantó un par de canciones conocidas, pero también interpretó otras nuevas. La gente lo abucheó.

Más tarde, escribió una canción llamada «Garden Party» y la llevó al Top 10. La gente que acudió a verle de nuevo ni siquiera se reconoció a sí misma en ella.



CAPÍTULO 12

PANCHO AND LEFTY WILLIE NELSON AND MERLE HAGGARD

Lanzada originalmente en el álbum *Pancho & Lefty*
(Epic, 1983)
Escrita por Townes Van Zandt

EL TRABAJO DE ESCRIBIR CANCIONES, como todos los demás tipos de escritura, se basa en buena medida en la edición: reducir los pensamientos a su esencia. Los escritores noveles suelen esconderse en filigranas. A menudo, el arte reside en lo que no se dice. Como dice el dicho, un iceberg se desplaza con elegancia porque casi todo él está bajo el agua. De todas formas, resulta premonitorio que John Townes Van Zandt abandonara su nombre de pila tan temprano, reduciendo su identidad a una sucesión de sílabas inolvidable.

Pez fuera del agua en una familia acaudalada, Townes trató de encajar y convertirse en abogado como su padre. Su amor por Elvis Presley y los estupefacientes hicieron descarrilar esos planes. Toda una vida combatiendo la depresión y las adicciones lo volvió retraído, y de las profundidades de su tristeza

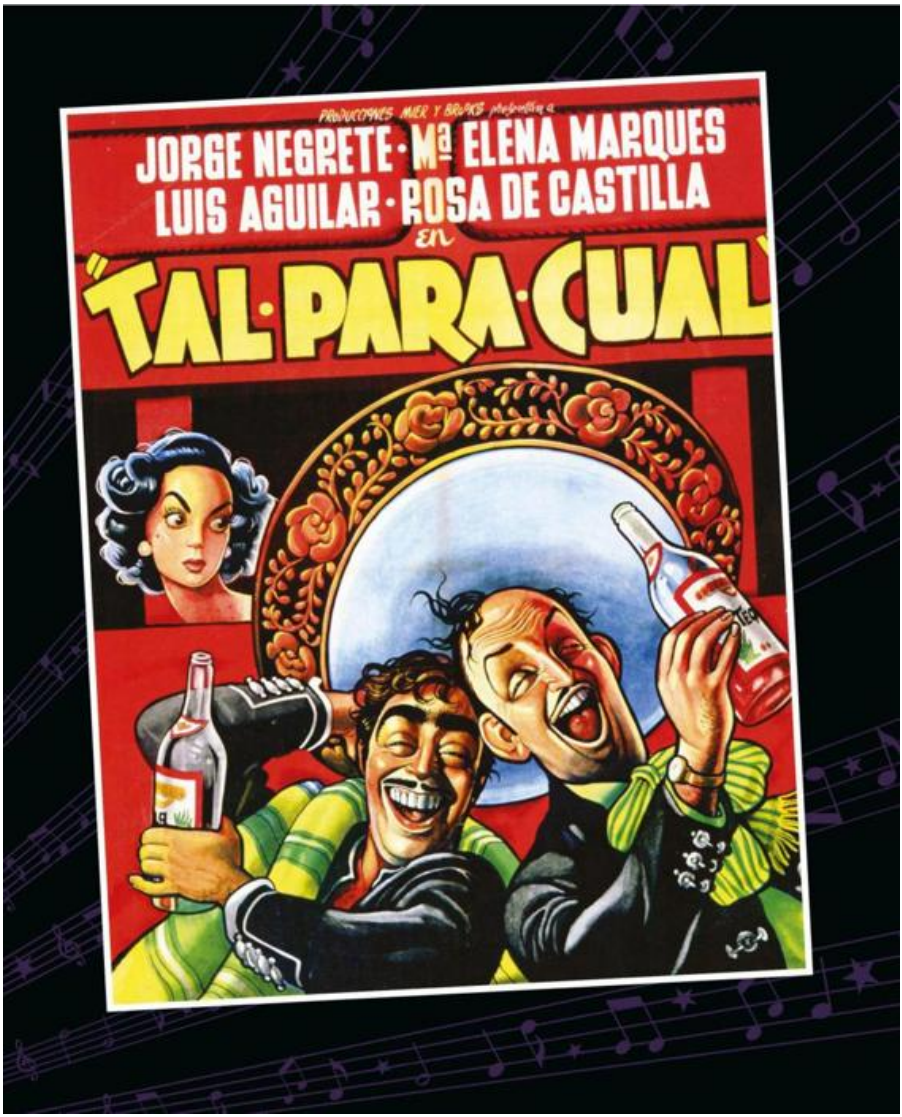
emergieron canciones desoladas y oscuras. Diagnosticado como maníaco depresivo, Townes fue sometido a terapia de choque con insulina. Aquellas sesiones aniquilaron parte de sus recuerdos; muy probablemente eso es lo que da a sus canciones esa desnudez desapegada.

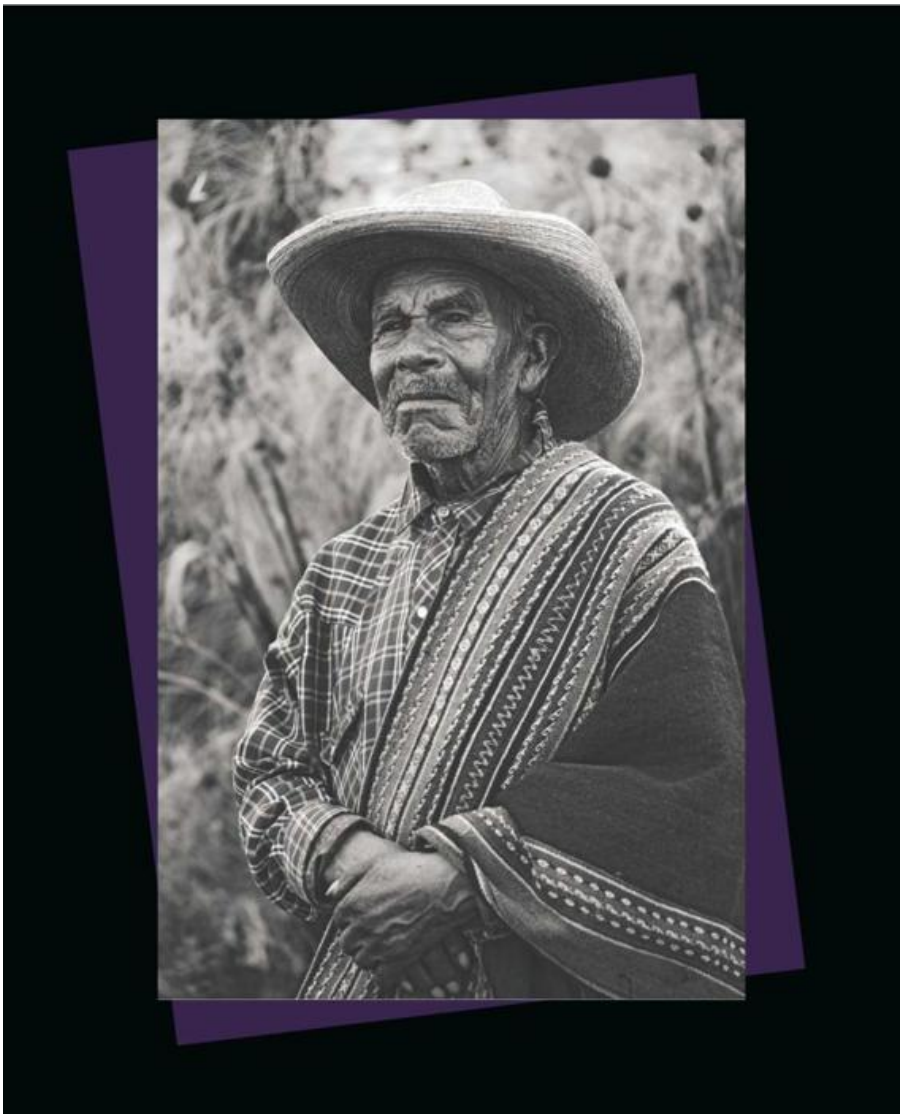
Ni la universidad ni el ejército eran sitios para un alma poética conmocionada y rota, y los sueños de Elvis Presley fueron remplazados por el amor por las canciones más tristes de Hank Williams. Fue de aquí para allá y se entregó a la bebida. Texas estaba llena de músicos a los que observar y de los que aprender. Guy Clark, Gatemouth Brown, Jerry Jeff Walker, Butch Hancock, Doc Watson, Lightnin' Hopkins, Mickey Newbury y Willie Nelson. Newbury se lo llevó a Nashville, donde le presentó a Cowboy Jack Clement, un hombre familiarizado con los comportamientos extremos, dado que ya había producido a Jerry Lee Lewis. Todo ello abrió un capítulo denso, tumultuoso y en última instancia catastrófico en la vida de Townes, que culminó con pleitos, acusaciones y másteres de grabación borrados.

Una manera de calibrar a un compositor consiste en echar un vistazo a los cantantes que interpretaron sus canciones, y Townes ha contado con algunos de los mejores: Neil Young, John Prine, Norah Jones, Gillian Welch, Robert Plant, Garth Brooks, Emmylou Harris y otros cientos. Otro modo de tomarle la medida es saber si sus canciones se siguen cantando. Las de Townes, sí. Cada noche, en pequeños clubs, en dormitorios solitarios y allí donde los corazones rotos atisban las sombras que se van alargando.

Lo peor de «Pancho & Lefty» es que puso suficiente dinero en el bolsillo de Townes para que no dejara de intoxicarse. Murió en el día de Año Nuevo. Igual que su ídolo Hank Williams cuarenta y cuatro años atrás.

«Pancho & Lefty» es un relato épico panorámico, hermosamente cantado y producido, interpretado por dos de los cantantes más icónicos de la era moderna. Willie Nelson, se suele decir, podía cantarte el listín telefónico y hacerte llorar –también podía escribirlo–, y con Merle sucede más o menos lo mismo.


PRODUCCIONES MIER Y BROOKS presentan a
JORGE NEGRETE · Mª ELENA MARQUES
LUIS AGUILAR · ROSA DE CASTILLA
EN
"TAL·PARA·CUAL"



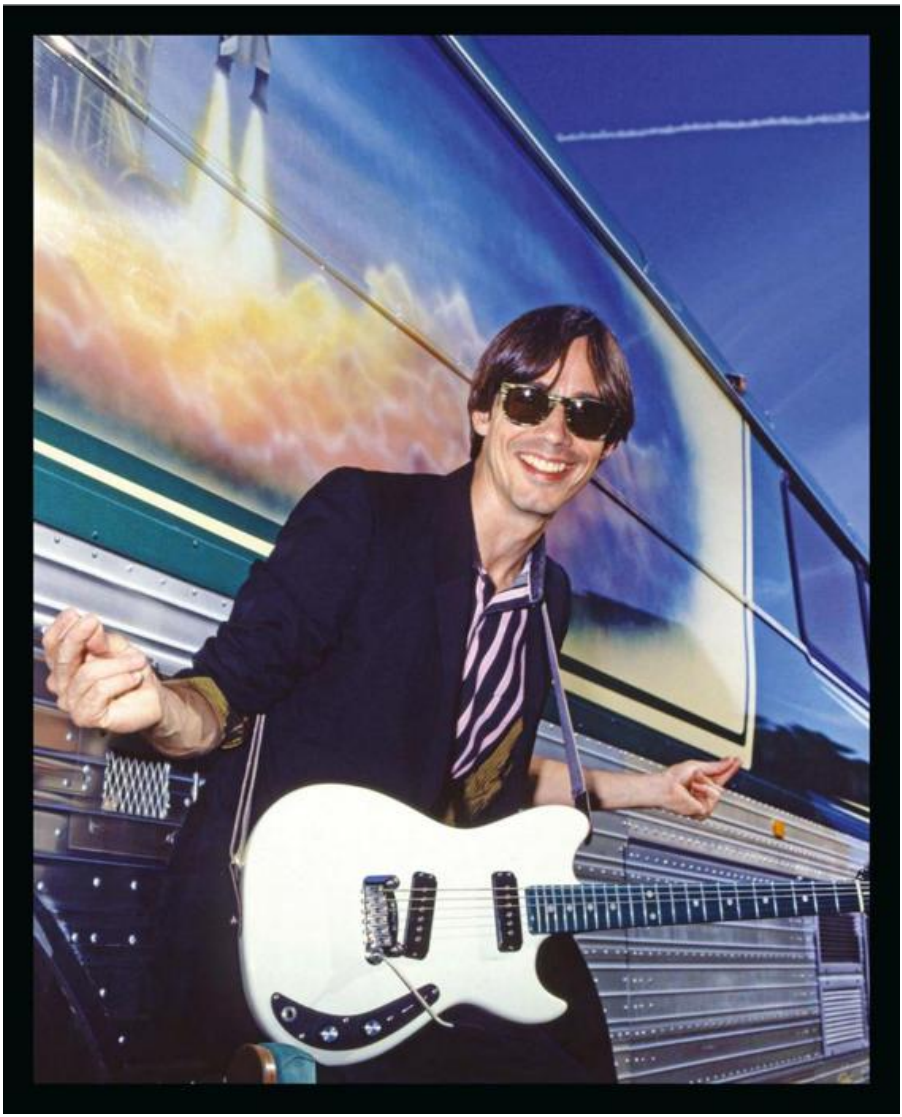
Willie, en su vida anterior a la música, resultó ser un vendedor de biblias a domicilio, y si su sentido desempeño vocal da la medida de su magnetismo personal y su franqueza, sin duda debe de ser responsable de la mitad de las biblias vendidas en Estados Unidos. Una fábula de bandidos con dos protagonistas: Pancho, un revolucionario intrépido y bravucón de sombrero enorme, y Lefty, un héroe de tugurio, indolente y de voz melosa. Rondan por los desiertos del viejo México de camino a ninguna parte. Pancho tiene un caballo veloz como un coche de carreras y Lefty no puede cantar sus baladas tristes porque le han jodido la boca por algo que hicieron Pancho o los federales. Ni siquiera puede hablar, imagínate cantar. Se pierde de vista y acaba en los barrios bajos de Cleveland, en un hotel de mala muerte en su viaje sin destino, con treinta monedas de plata y una pistola para volarse los sesos.

Pancho es un niño mimado, egoísta y completamente falto de disciplina. Siempre se le ha jaleado para que hablara de cosas de las que no sabe nada. Pancho y Lefty son como la pareja ideal, pero ninguno de los dos ha encontrado a su media naranja.

El implacable Pancho tiene acojonados a los desfavorecidos (la Gente Honesta), los campesinos oprimidos. Les exprime hasta la última gota y los hace sufrir. Lefty es algo traicionero. Ambos son ladrones inconformes. El estamento aristocrático, los latifundistas, son demasiado fuertes para ellos, y las clases bajas no tienen mucho que valga la pena robar, así que se ceban con la clase media, explotando y aprovechándose de sus falsos valores, materialismo, hipocresía e inseguridades.

Pancho también aporta el alcohol, las drogas y el sexo para ambos. Pancho es el jefe. Al final, rompe algún tipo de acuerdo con los federales y su carrera termina ahí. En otra vida, Pancho habría sido torero y Lefty habría acabado cantando en el auditorio Ryman de Nashville.

Pancho y Lefty. Dos reflejos de cada cual. Ninguno de los dos pensó en cómo salir airoso.



CAPÍTULO 13

THE PRETENDER
JACKSON BROWNE

Lanzada originalmente en el álbum *The Pretender*
(Asylum/Elektra, 1976)
Escrita por Jackson Browne

ESTA ES PROBABLEMENTE UNA de las mejores canciones de Jackson Browne, del álbum *The Pretender*. Los Platters ya cantaban sobre «the Great Pretender», el Gran Fingidor, en 1955, pero, como tantas otras cosas, hasta los farsantes se depreciaron entre los años cincuenta y los setenta.

★ ★

EL FINGIDOR ES UNA AMENAZA tanto para la Iglesia como para la sociedad. La vejez no tiene nada que ver con él, y muestra una curiosidad desbocada por el sexo opuesto. Tiene delirios de grandeza y suele hablar de sí mismo en tercera persona. El fingidor es alguien que se ha vendido por un cachito del sueño americano. Es un heladero, un borracho fiestero, vive de prestar dinero, y podría haber llegado el primero; el fingidor tiene poder de atracción.

El tipo no para, está siempre yéndose a California. Dobla todas las apuestas, esquiva lo que le irrita y sabe quitarse de en medio. Es una anguila, te va a emborrachar y te atará y noqueará con eslóganes. El fingidor no se pone a la cola del comedor social, ya lleva su tentempié, pilla un curro, se va a casa y se pone cómodo, se va a dormir y se levanta por la mañana y repite la operación como un bis, su vida es un disco rayado y ya tiene todas las respuestas. Para él el amor es un trabajo peligroso, y su éxito depende de ser alguien que no es.

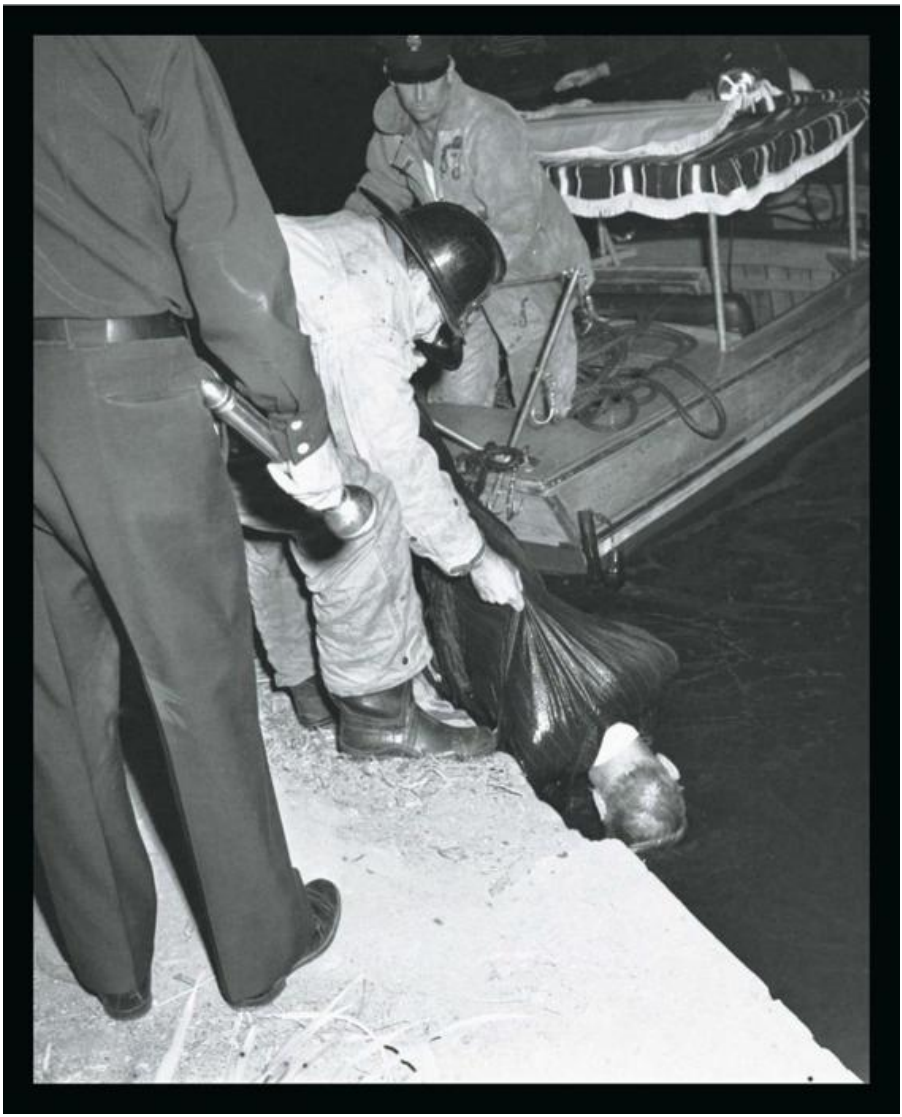
Está atrapado en el mundo normal, el mundo de la moneda corriente, donde cantan las sirenas y tañe la campana y entra a raudales la luz de la mañana. La luz omnisciente, la luz reveladora, una luz tan brillante que le ciega como a un murciélago. Y está metido en esto a perpetuidad, atrapado entre las monsergas y la cochambre –la nada de nada y la inopia–, es el veterano buscando otra guerra que combatir, atrapado en la maquinaria de la corrupción, sin tiempo para lo que sucede demasiado aprisa, no lo aguanta. Aprecia las cosas que lleva su tiempo conseguir, aquellas que hacen su vida plena. Las cargas del prójimo le lastran, tanto como su anhelo de amor.

Anda paseando bajo la luz de la luna, callejeando bulevar abajo, no se para ante los semáforos rojos, no quiere verse fosilizado ni convertido en una momia. Circula por el crepúsculo, donde el aire es glacial y punzante, donde a los amantes todo les parece gracioso, se carcajean, sueltan risitas y acaban enzarzándose en batallas campales, destripando la escena y rompiéndolo todo, armando jarana y ensañándose como fieras. Lo ve todo, con los ojos escondidos tras las gafas de sol. Aunque no hay ojos, ni alma, ni corazón, solo fosas vacías y un voraz apetito sexual.

Anoche estuvo escuchando jazz en la radio, Mingus, Brubeck y Monk, y se volvió a dormir en un semáforo, fantaseando sobre Utopía, una tierra de la que supo en un sueño. Piensa que algún día encontrará todo aquello que se ha extraviado o quedó atrás, que algún día dará con una chica que le enseñará lo que

es reírse de verdad, y entonces hará el amor hasta deslomarse, hasta quedar exhausto, hasta que su hombría se agote; luego se levantará y volverá a hacerlo. Ya lo ha decidido. Saldrá a comer fuera, menudo cabeza de chorlito, y va a ir con todo a por la pasta. Se va a comprar todo lo que vea en los escaparates y pillará todo lo que salga en los anuncios. Sea lo que sea, lo comprará, lo que ponga el folleto. Se mostrará resuelto y solo creerá en lo rentable, en todo aquello en lo que gasta la pasta. Ya ha girado página, la calle es suya, y ahí va.

Una vez fue joven, algo canijo pero fiero y duro de pelar, pero capituló, levantó la bandera blanca. Pensó que su amor podía con todos, pero no podía. Si queréis rezar por el fingidor, hacedlo, pero tened cuidado. Puede que algo le siente mal. Al fingidor no le gustan las cosas normales. No podría decirlo más claro.



CAPÍTULO 14

MACK THE KNIFE
BOBBY DARIN

Lanzada originalmente en el álbum *That's All*
(ATCO, 1959)
Música de Kurt Weill
Letra de Bertolt Brecht

CUALQUIER CHAVAL ITALIANO que creciera en la Costa Este de los Estados Unidos en los años cincuenta o sesenta probablemente quería ser Frank Sinatra. Vivía en él, lo vivía y lo respiraba, todo él: la manera de vestir, de cantar, el modo en que las chicas se arracimaban a su alrededor embelesadas. Sin duda, Bobby Darin tuvo que sentirse hechizado. Sin embargo, mientras que Frank Sinatra casi inventó la Iglesia católica, Darin no era más que un monaguillo. Frank contaba con el bagaje más sólido que pudiera tener un personaje así. Su padre fue boxeador en la categoría de peso gallo y su madre era una hábil conseguidora, bien conectada políticamente. Darin, por su parte, no sabía quién era su padre y creía que su madre era su hermana. No tenía bagaje alguno y tuvo que apañárselas solo. Mientras Sinatra cumplía con todos los requisitos para ser aceptado, Darin debió de sentirse como un despojo.

La canción proviene de la obra alemana *La ópera de tres peniques*. Más que una ópera, es una obra de teatro con canciones. La otra cara de la moneda era *Porgy and Bess,* considerada también una ópera, al menos por George Gershwin. En verdad no era una ópera, sino más bien una historia sobre dos personas, con canciones esparcidas por aquí y por allá. Las dos supuestas óperas cuentan con personajes inusuales. Sportin' Life y Mingo, Strawberry Woman, Crab Man, Scipio y demás. En *La ópera de tres peniques* salen nombres igual de curiosos: Polly Peachum, Tiger Brown, Filch y Mack el Navaja, entre otros. *Porgy and Bess* tiene lugar en Catfish Row, y en ella se glorifica al macarra, la prostituta, el camello y el asesinato en general. *La ópera de tres peniques* hace algo bastante parecido, solo que a una escala más siniestra. Es también un mundo de ladrones, carteristas y camellos. Un mundo de delincuentes de poca monta, cacos, chulos mafiosos, carteristas, asesinos que fuman puros, la subcultura con la que acabó el hitlerismo. Y una de sus canciones es, naturalmente, «Mack the Knife».

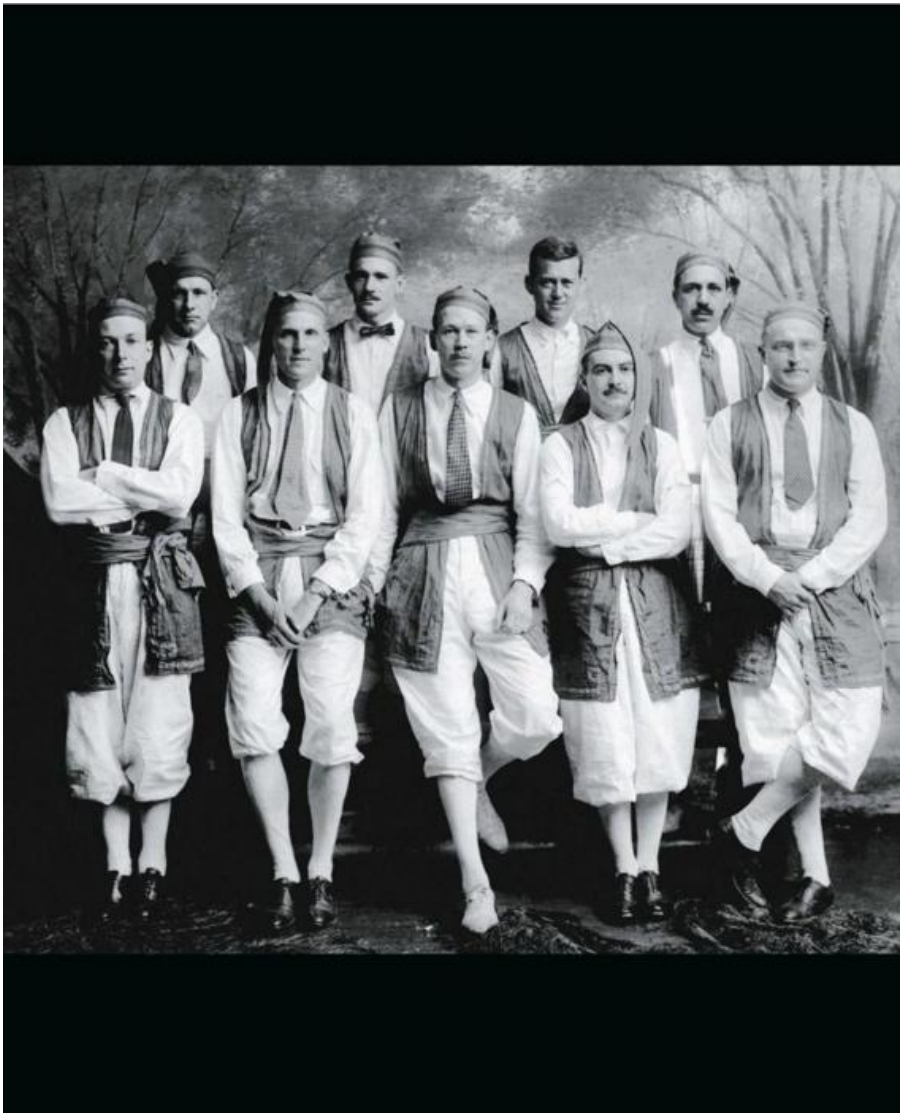
Bobby Darin irrumpió en la escena nacional con el éxito adolescente «Splish Splash», una canción que surgió como una broma, donde su estilo melódico y sincopado fue debidamente explotado en el ámbito del rock and roll. ¿Existían similitudes entre él y Frank? Puede. Uno tendería a pensarlo. Sin embargo, Darin estaba abocado a un callejón sin salida, y Frank iba a durar para siempre. Darin también podría haber sido una estrella del cine, y hasta cierto punto lo fue, ya que también era un buen actor. Pero los papeles ya estaban repartidos. Frank iba a encarnar personajes en películas como *De repente, La máscara del dolor, El mensajero del miedo* y otras. Probablemente Darin también podría haber interpretado esos papeles, pero no estaban disponibles, y tuvo que conformarse con personajes idiotas en películas raras.

Darin también tocó en Las Vegas, pero no es fácil imaginarle encabezando un Rat Pack. Si lo hubiera hecho, habría que preguntarse quién habría estado en él. ¿Ben E. King? ¿Wayne Newton? ¿Robert Blake? ¿Tuesday Weld? A saber. Con todo, la combinación más reveladora y extraña iba a ser que Frank hiciera

campaña por John Kennedy y este acabara efectivamente en la Casa Blanca y aquel cantara en su baile inaugural, mientras a Darin solo se le ocurrió batirse sin descanso por Bobby, el hermano pequeño del presidente asesinado. John Kennedy llegó a convertirse en presidente, mientras que Bobby Kennedy fue tiroteado antes de alcanzar la meta. Aquello estremeció tanto a Sinatra como a Darin. Su desencanto debió de ser muy parecido. Se dan otras semejanzas, pero solo las encontraríamos en la esfera metafísica.

En «Mack the Knife» la entonación no para de ascender y parece que la voz vaya a salir disparada. Es una balada criminal, y la interpretación de Darin es tan buena como la mejor. Aquí estaba en la cúspide. A partir de ahí trataría de emular la fórmula de Frank, pero era imposible: el mundo solo podía tolerar a un Frank. Nadie podía seguir por ese camino. Ni Tony Bennett, ni Dean Martin, ni tampoco Bobby Darin.

«Mack the Knife» es ese oscuro camino.



CAPÍTULO 15

WHIFFENPOOF SONG
BING CROSBY

Lanzada originalmente como single
(Decca, 1947)
Música de Tod B. Galloway
Letra de Meade Minnigerode y George S. Pomeroy

ESTA CANCIÓN ES LA CALAVERA SONRIENTE.

Una canción para los entendidos, una canción con pedigrí, una canción de rancio abolengo. No está hecha a beneficio de la clase media; parece albergar un oscuro secreto. Desde las mesas de Mory's hasta el misterioso Louie y el viejo y querido Temple Bar. Palabras sabias para los que están en el ajo. Parafrasea a Kipling y cita un par de canciones que nunca nadie escuchó. La canción esconde un montón de huesos y esqueletos. Hasta *whiffenpoof* es una palabra para ahuyentar los espíritus, y la melodía es antigua... el último aliento, el principio del fin. Es una canción cantada por los socios de pago del círculo íntimo.

Hoy día, la mayoría de la gente ni siquiera sabe que conoce la canción. *Whiffenpoof* se les antoja una palabra extraña. Pero si uno empieza a cantar

«*We're poor little lambs who have lost our way*» («Somos unas pobres ovejitas que se han extraviado») puede estar seguro de que terciarán: «Baa! Baa! Baa!» («¡Bee! ¡Bee! ¡Bee!»). Bing lo canta con tal seriedad, sin un guiño ni una pizca de ironía, que piensas que debe de tener un significado más hondo.

Caballeros uniformados de parranda, condenados de aquí a la eternidad. Esta canción nos atañe a todos, a la fraternidad, al aparato político, a la mayoría silenciosa y a la riqueza de las naciones. Es una canción predestinada, un mandato, salido directamente del Libro del Destino. Aterradora y desesperanzada. Un remedio para el desánimo. Es reservada e inaccesible, una canción cabalística con mensaje encriptado. Si la cantas pasa a ser enteramente tuya.

CHAPTER
CAPÍTULO 16

YOU DON'T KNOW ME
EDDY ARNOLD

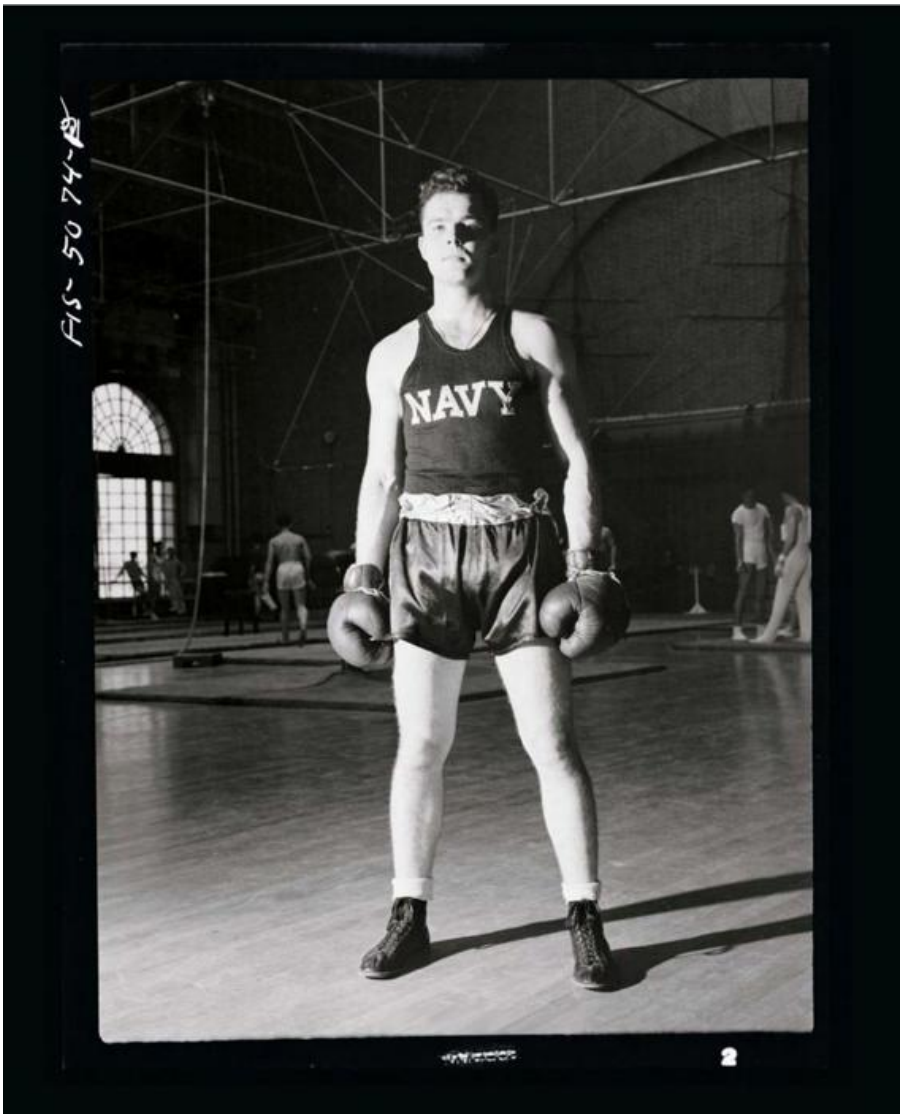
Originally released as a single
(RCA Victor, 5-5956)
Written by Eddy Arnold & Cindy Walker

NO SE TE DA BIEN LA CHÁCHARA y no quieres que nadie hable por ti, así que no dices nada. No puedes avanzar en la conversación: estás bloqueado, sin más que añadir.

Sientes un gran anhelo y afán, estás colado por alguien, pero ella no te conoce. Cree que te conoce bien, pero no es verdad, siempre estuvo confundida. ¿Cómo podría conocerte? Cómo podría conocer tus mayores ilusiones, tus fantasías, pesadillas y pensamientos más íntimos, todo aquello que le prohibiste conocer. No es posible.

¿Cómo esperas que te conozca? No es tu álter ego ni tu doble, para ella solo eres un protector, un colega, un tío majo, y siempre ha sido así.

Ella se despide mil veces, pero no importa que diga adiós: lo que importa es cómo lo hace. Y lo hace como alguien que no te conoce. ¿Por qué iba a querer conocerte? Eres un fulano solitario y timorato, eres incapaz de generar amor, amor de ese prefabricado y publicitario. No tienes la pericia ni las herramien-


NAVY
2

tas. No sabes cómo hacer pucheros y ser tierno. Todo indica que te tiene cariño, pero te incomoda y te aterra, de modo que no hay posibilidad de conectar. No te la vas a jugar ni vas a abrirte en canal.

El núcleo de todo tu ser se retuerce herido por ella, y ahora además te toca verla alejarse con el afortunado que tiene mejor mano. No es fácil. Tampoco es que quieras todo su amor, solo un poquito.

Un poquito cada vez, de manera consistente: día y noche a lo largo de los años. Es todo lo que pides. Ella es como la vida entera para ti. Para ella tú ni siquiera existes. Tu vida está maldita.

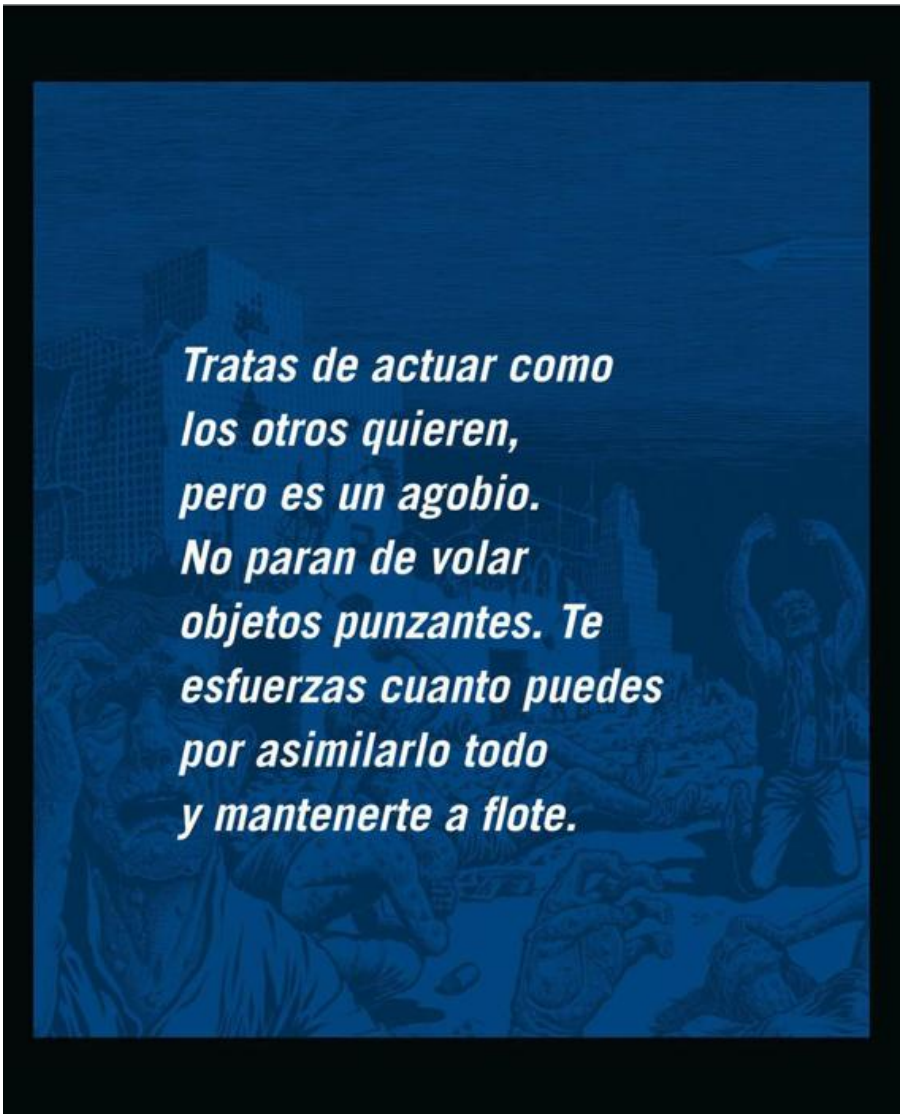
★ ★

EDDY ARNOLD CRECIÓ EN UNA GRANJA, aunque trabajó también en el sector funerario. Su mánager fue el Coronel Tom Parker, quien acabó por apodarle «el Labrador Mortuorio». Ni siquiera Solomon Burke podía adoptar un nombre así.

«Labrador» no es el mejor nombre para alguien que va sentado en un tractor. La cosa se hizo sin el consentimiento de Eddy Arnold. Al Coronel Tom Parker le encantaba poner apodos a sus clientes. Años más tarde, otorgó a Elvis el título de «el Pueblerino», a Johnny Cash el de «el Chaval del Mississippi» y a Hank Snow el de «el Guarda Forestal Cantante».

Se trata de una canción que podría cantar un asesino en serie. En cierto modo, la letra apunta hacia ahí. Los asesinos en serie tienen un sentido extrañamente formal del lenguaje y son capaces de referirse al sexo como al arte de hacer el amor. Sting podría haber escrito esta canción en lugar de «Every Breath You Take». El cantante mira a la chica acompañada de un chaval con suerte. Como no sabes dónde sucede, piensas que todo podría estar pasando en su cabeza, al menos hasta que agarra el cuchillo.

A partir de ahí, es la cruda realidad.


Tratas de actuar como
los otros quieren,
pero es un agobio.
No paran de volar
objetos punzantes. Te
esfuerzas cuanto puedes
por asimilarlo todo
y mantenerte a flote.

CHAPTER 17
CAPÍTULO 17

BALL OF CONFUSION
THE TEMPTATIONS

Lanzado originalmente como single
Originally released as a single
(Gordy, 1970)
Escrita por Norman Whitfield y Barrett Strong
Written by Norman Whitfield and Barrett Strong

EN ESTA CANCIÓN, TODO DESCARRILA. El eje terráqueo parece haberse desplazado un poco y un cambio climático radical amenaza el planeta. Caos por todas partes: prejuicios y muerte, hambre, destrucción. Es una bola que se despeña y tú vas metido dentro. Son tiempos revueltos, y los desharrapados merodean por las calles. Impera la anarquía. El aire está envenenado y la ciudad descompuesta, nada está en su sitio. El dinero no compra nada ni influye en nadie. Caminas trastabillando, ve tirando, dicen, y tú vas, confiado en el gran Googa Mooga, tu deidad personal.

La hostilidad y el desorden son de pesadilla, te sientes señalado y arrinconado. Toda esta actualidad patas arriba te altera, no puedes describir lo que presencias. Tampoco puedes demostrar nada, y aunque pudieras nadie presta atención. Todo es incierto e inseguro y tú estás justo en medio, presa fácil. Sigues apelando al gran Googa Mooga, implorando una vía de escape.

La cosa está tensa, te peleas con todos. La sangre corre por las calles, hay terremotos en la otra manzana, violan mujeres por las esquinas, despegan naves es-

paciales. Nada es estable. Cada día otra forma de opresión. Tratas de actuar como los otros quieren, pero es un agobio. No paran de volar objetos punzantes. Te esfuerzas cuanto puedes por asimilarlo todo y mantenerte a flote. Solías tener grandes esperanzas, grandes aspiraciones, querías curar a los locos y practicar la abstinencia. Querías defender a los pobres, y ahora esas ideas se han extraviado; la vida era esto.

Y está el cacique, el politicastro besabebés que pilló tu voto. Prometió que iba a liberarte, pero se acobardó y huyó a las montañas, se te sacudió de encima y te hizo el vacío. Todo está podrido y pringado, hasta el tarado de tu hermano, que no deja de hablar de amor, pero ¿eso qué más te da?

Cuanto más piensas en ello, menos sabes lo que significa.

¿Y los chavales? Crecen muy deprisa, tienen la cabeza en las nubes y son un blanco fácil. Andas pasmado, no encuentras paz, todo se desintegra a tu alrededor y estás lo más lejos que se puede estar de la vida normal. Se lo cuentas a Googa Mooga, se lo dices todo, y que huyes para salvar tu vida.

El nuevo disco de los Beatles te embriaga, pero no tienes ni idea de lo que escuchaste.

El entorno se está haciendo añicos. Más brutalidad, más derramamiento de sangre, la ley de la muchedumbre que patrulla las calles. Te asquea y te da escalofríos. Sonny y Cher resuenan también en tu oído, y el ritmo no para. Además, no encuentras la cartera.

Oriente Medio arde y una inundación acaba de derribar parte de un bloque de casas. Acabas de pasar ante un funeral fabuloso y te has entretenido mirándolo. No tenías adónde ir y andabas vacilando, hay miedo en el aire, un hedor terrible que pone los pelos de punta. Un ectoplasma extraño que sube por las alcantarillas te revuelve el estómago. ¿Qué más podría salir mal?

Los inspectores municipales te van detrás por quebrantar la ley. Alguien se ha chivado. Los cobradores te persiguen para que pagues, tus gastos se han disparado. Estás desanimado y abochornado, y ahora quieren inspeccionar tu arma. Sigues invocando al gran Googa Mooga, tratando de comunicarte. Apelas a la sabiduría de los ancianos.

Siempre lo mismo, una y otra vez, cada diez segundos otra noticia bomba, otro escándalo, más titulares, más comentaristas y te están desquiciando. Es todo asqueroso, cualquier cosa que tocas. Te acosan por todas partes y todo el mundo parece tener uno u otro defecto.

Los funcionarios no ayudan, y se te piden donaciones para otro programa benéfico. Ahí afuera es la selva y no reconoces nada. Estás exhausto y necesitas algo que te reanime. Buscas un lugar seguro, un refugio, y te dices que quizá te vayas a vivir con los indios. Buscas una ruta secreta que te lleve. Querías estar al tanto de todo y ahora lo estás, completamente en el ajo.

Aunque puede que las cosas no sean tan sencillas, puede que estés alucinando, exagerando, sobredimensionándolo todo. Quizá seas alguien de trato difícil. En esta canción el cantante ya ha especulado bastante, y ahora está listo para actuar. Esta es una canción sobre la condición humana, y no hay reglas.

★ ★

HAY QUE VER LA DIFERENCIA QUE SUPONEN

diez años. Una década atrás, Barrett Strong fue el primer artista de Motown que cantó la oda definitiva a la codicia con su propia «Money (That's What I Want)». Y luego, en 1970, junto con Norman Whitfield, escribió una de las pocas canciones de crítica social que no dan vergüenza, y en la que hasta manda un guiño agradecido al grupo que versionó su primer éxito y le reportó un montón de dinero.

Puede que este sea el punto culminante de todo lo que escribieron Barrett

Strong y Norman Whitfield. Y escribieron cantidad de canciones espléndidas: «I Heard It Through the Grapevine», «I Wish It Would Rain», «Cloud Nine», «Runaway Child, Running Wild», «Too Busy Thinking About My Baby», «I Can't Get Next to You», «War», «Just My Imagination», «Smiling Faces Sometimes», «Papa Was a Rolling Stone».

Escribir una canción así puede parecer engañosamente fácil. De entrada, apañas una lista de cosas que la gente odia. En su mayor parte, a la gente le desagrada la guerra, el hambre, la muerte, los prejuicios y la destrucción del medio ambiente. Luego está la trampa de las rimas fáciles: «revolución/evolución/contaminación». «Segregación/manifestación». John Lennon salió bien parado recurriendo a su sentido del humor juguetón para crear una canción de fogata posmoderna alusiva al *bagism* y el *shagism*.* Pero en manos menos diestras uno puede acabar escribiendo sobre la tabla periódica de los elementos con tiradas de rimas sobre bario, radio, cadmio.

De algún modo, Barrett y Whitfield consiguen sortear esas trampas y muchas otras, sin dejar de citar canciones sobre la actualidad de entonces como «Eve of Destruction» e «Indian Reservation». Lo que vende «Ball of Confusion» es compromiso.

Es fácil apreciar la pauta en este tipo de escritura. Temas sociales, la naturaleza humana; podrían encubrir lo que tratan de decir sin dejar de decirlo. Los compositores suelen escribir algunas canciones malas, en ocasiones demasiadas. Pero estos tíos parece que no escribieron ninguna. Todo lo que escribieron es revelador y verosímil. Las cosas tal como son. Lo vieron y lo contaron, sin contemplaciones. Escudriñan en la oscuridad y arrojan luz. Siguen avanzando y arrojan luz en otra oscuridad. Pero la oscuridad pervive, porque no puedes arrojar luz sobre la luz. No son predicadores. La canción es como un viejo programa

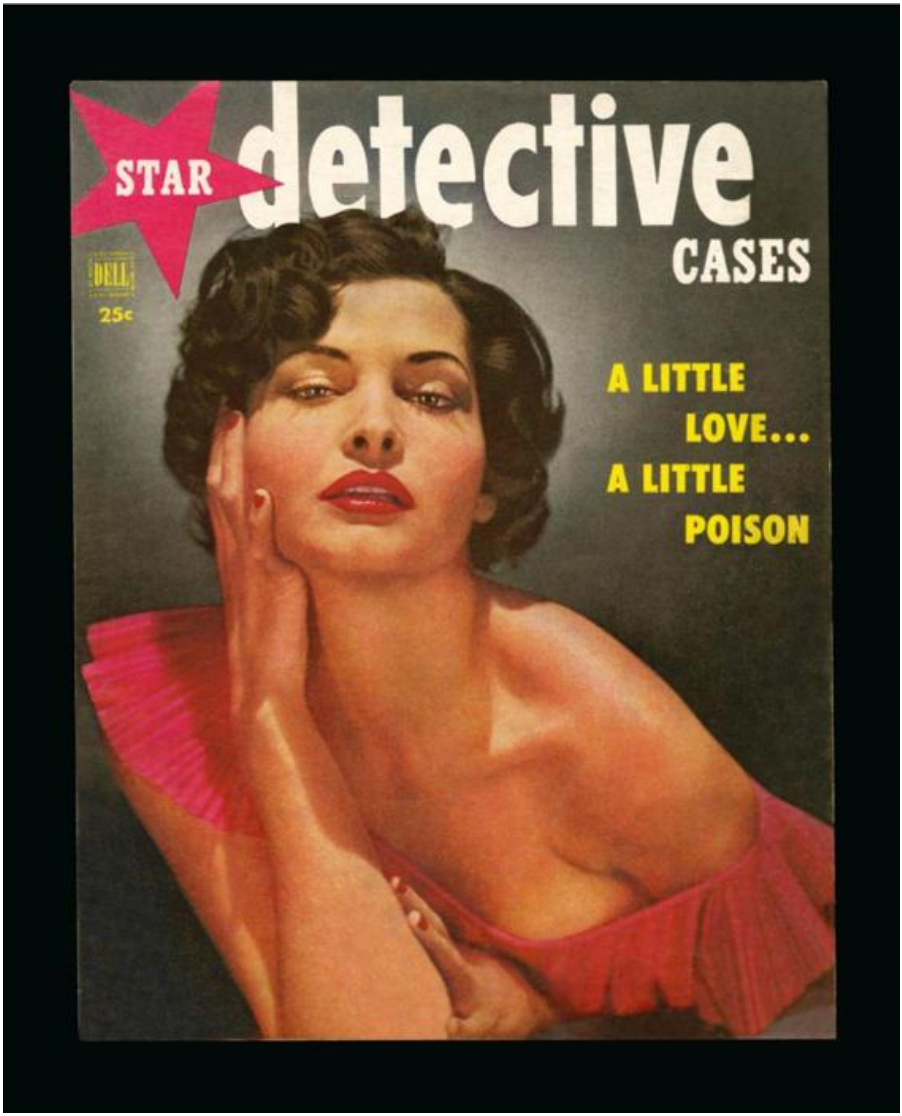
* Términos acuñados por John Lennon a finales de los sesenta. Ambos aparecen en «Give Peace A Chance» (1969). El primero refiere el hábito de introducirse en un saco para no ser juzgado por la apariencia corporal. *Shagism*, por su parte, puede aludir tanto a la actividad de fornicar como a los peinados más o menos astrosos de muchos jóvenes de por entonces. *(N. del T.)*

de radio, donde podías imaginar lo que escuchabas, y eso hacía la experiencia más intensa. No hay modo de televisar esta canción, no encaja en una pantalla.

«Ball of Confusion» es prerrap. Si andas callejeando borracho y feliz, esta canción te va a quitar la mona. Esta canción resulta tan auténtica hoy como el día en que se grabó. También hay varios interludios musicales, como en una pieza de Roy Orbison. Voces distintas cantando partes diferentes. Y son observaciones serias, no como en los Coasters, que podían hacer algo parecido pero con mera palabrería. Hay que escuchar este tema una y otra vez. Lo podrían haber escrito ayer. Contaminación, revolución, control de armas, más impuestos, humillación, obligación para con la patria, vótame y te liberaré. Y lo más actual, *«rap on, brother, rap on»* («dale, hermano, dale»). A nadie le interesa aprender. El único lugar seguro donde vivir es una reserva india. Inspectores, cobradores, la gente desmadrada. Todo desbocado. Todos hablando a la vez. Es eso mismo. Y los Temptations son el grupo perfecto para expresarlo, junto con su espléndida banda.

Unos años atrás, Motown editó las pistas vocales de los éxitos de los Temptations, incluido este, despojadas de base instrumental. Por hermosas y potentes que sean esas bases, resulta maravilloso escuchar a los Tempts apiñados en torno a un micrófono, como en el doo wop de la vieja escuela, y unas armonías precisas, en tiempo real, que lidian con los problemas igualmente reales del momento. Un disco es mucho mejor cuando te lo crees.

Además, Stevie Wonder toca la armónica.


STAR
detective
CASES
DELL
25¢
A LITTLE
LOVE...
A LITTLE
POISON

CAPÍTULO 18

POISON LOVE JOHNNIE AND JACK

Lanzada como single
(RCA Victor, 1950)
Escrita por la Sra. Elmer Laird

CANTAN COMO HERMANOS, PERO NO LO ERAN.

Como los Bailes Brothers. Como los Stanley Brothers, como los Everly Brothers. De algún modo, no obstante, estos chicos lograron trascender todo eso y cantar como los hermanos que estaban destinados a ser. Cantan como una sola persona. Y lo cantan todo. Podían cantar rumbas y rock and roll y rhythm and blues y doo wop y hasta country bluegrass. Les iba lo ecléctico mucho antes de que Nashville lo aceptara. Cantaban como fuego vivo, crepitante.

Johnnie and Jack tendrían que estar en el Salón de la Fama del Country, pero no están. Sin duda, demasiado radicales para lo que sea que llaman música country. Se los relegó en favor de Barbara Mandrell y George Strait y los Statler Brothers. Obviamente, Johnny and Jack no son lo bastante country. Pero lo son, y son muchas cosas más. Están más cerca del rockabilly, del rock and roll, así que tampoco se deben de sentir agraviados. Gene Vincent tampoco está en el Salón de la Fama del Country. Como no lo están Warren Smith o Billy Lee

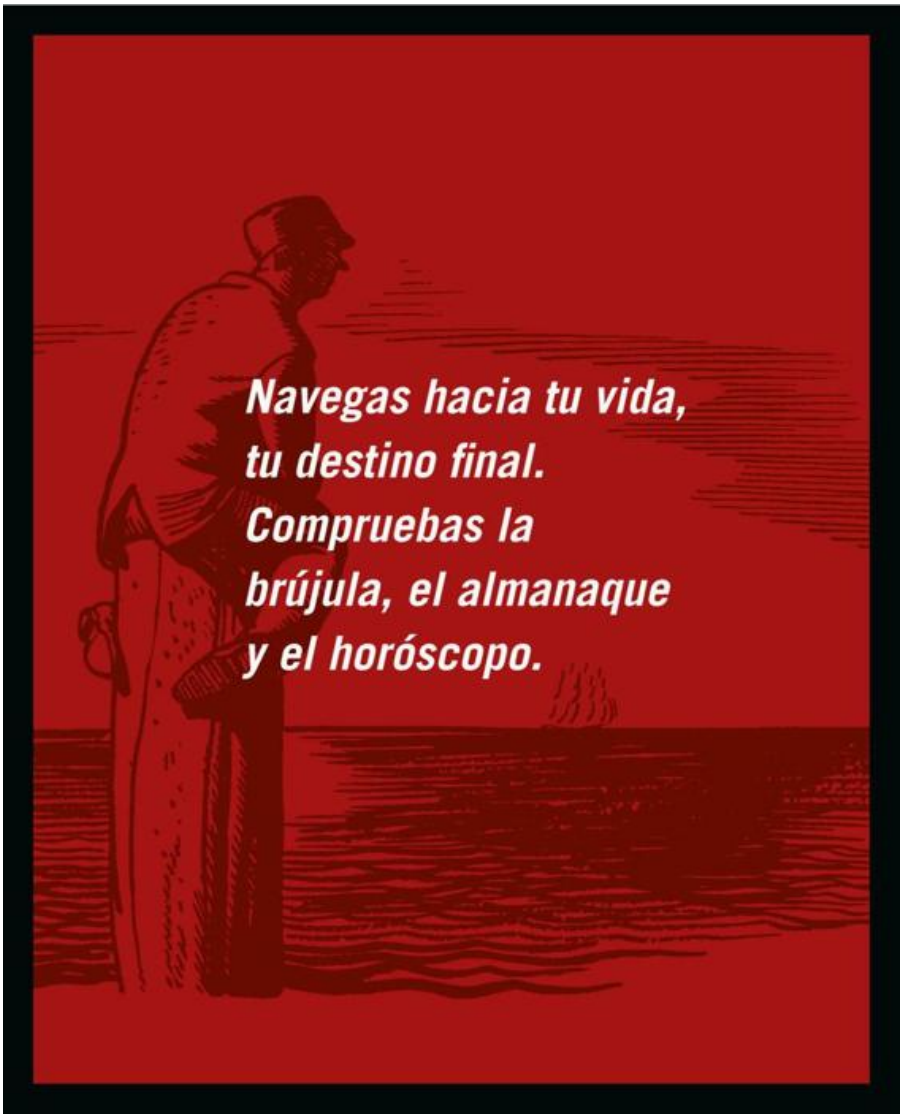
Riley. Johnnie and Jack van demasiado a la suya para el country de manual. También deberían estar en el Salón de la Fama del Rock and Roll, pero no están... incluso en el del Rhythm and Blues. Ahí tampoco están. Y sin embargo merecen estar en todos los salones de la fama, porque son innovadores al máximo, y no pasan por el aro por nadie.

El problema con los salones de la fama es que celebran versiones asépticas de la vida en crudo. La música country se reúne en la iglesia los domingos por la mañana porque se pasó el sábado por la noche riñendo a navajazos en un callejón e implorando a la camarera que se subiera la falda hasta las caderas. Sin la tensión dinámica de la culpa por la bacanal, se convierte en proselitismo cenizo o en juerga idiota.

El rock and roll pasó de ser un ladrillo contra una ventana a ser *statu quo:* de los engominados con chupa de cuero que hacían discos de rockabilly a las hebillas de cinturón con el anagrama de Kiss que venden en los centros comerciales o las calcomanías con el lema «Thug Life». La música va relegándose a un segundo plano mientras los burócratas revalúan constantemente la ratio entre riesgo y recompensa del gusto popular.

«Poison Love» es amor ilícito. Al contrario de lo que piensa la mayoría de la gente, cuando pagas por sexo con dinero, ese es quizá el precio más barato que existe. Las relaciones complejas resultan muy caras. Mejor acudir a una casa de putas o a un burdel. No es el amor perfecto, pero es menos problemático. No vas a salir de ahí cantando sobre el veneno del amor. Con suerte obtienes aquello por lo que pagaste, y te vas sin mácula, incólume. No hay nada que te vaya a hundir. Como dicen por ahí, pelillos a la mar. El amor envenenado es el peor. Te mata. Y hay cantidad de gente que no puede vivir sin una dosis diaria.

COLUMBIA
COLUMBIA
COLUMBIA
Blueberry
Blueberry
Blueberry
Blueberry
Blueberry
Blueberry
Blueberry
Blueberry
DECCA
DECCA
OKeh
OKeh


Navegas hacia tu vida,
tu destino final.
Compruebas la
brújula, el almanaque
y el horóscopo.

CAPÍTULO 19

BEYOND THE SEA
BOBBY DARIN

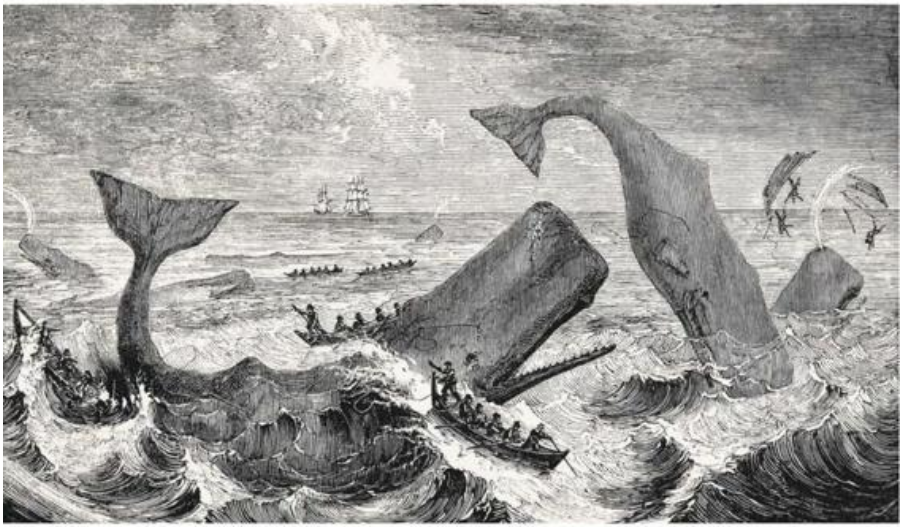
Lanzada originalmente como single
(Atlantic, 1958)
Escrita por Jack Lawrence y Charles Trenet

EN ESTA CANCIÓN, TU FELICIDAD ESTÁ MÁS

allá del ancho mar, y para llegar allí hay que cruzar lo ignoto.

Te estás alejando hacia las salobres profundidades, te orientas con las estrellas, calculando longitudes y latitudes. Eres el capitán y navegas hacia tu centro neurálgico, que te espera en la costa sobre la playa fabulosa, tentadora. Ahí te espera ella, aguardando el momento, como un vigía al acecho que supervisa cada barco que pasa. Los clíperes, las goletas, los balandros. Vas surcando imparable el mar abierto hacia el cielo infinito. Navegas hacia tu vida, tu destino final. Compruebas la brújula, el almanaque y el horóscopo. El hemisferio entero está ahí a tu alcance, ahí mismo ante tus ojos.

Hoy es el mejor día posible. Sin parar, día y noche, los vientos van contigo, las olas son tus amigas. Te aproximas al horizonte, por encima y más allá, superando los límites. Llevas metido en este viaje media vida, montado en la cresta de



una ola fabulosa, dirigiéndote a un lugar del que nunca has oído hablar. Eres el patrón.

Pronto los vientos favorables te llevarán a tierra y verás las luces del puerto. Enseguida arribarás y saldrás. Pisarás la ciudad y echarás el ancla, y ella te esperará en las orillas de oro eterno. Pronto te verás fuera del mundo, eternamente conectado. El uno encima del otro, os besaréis y abrazaréis, cada día desde hoy: unas gozosas vacaciones. Espectaculares, según lo previsto. Lo ves todo desde la perspectiva justa, has vuelto allí de donde venías. Se acabó zarpar a una galaxia lejana. Basta de navegar hacia la oscuridad sobrenatural. Ya no saldrás a navegar nunca más, lo dejas y te quitas. Abandonas cuando vas primero.

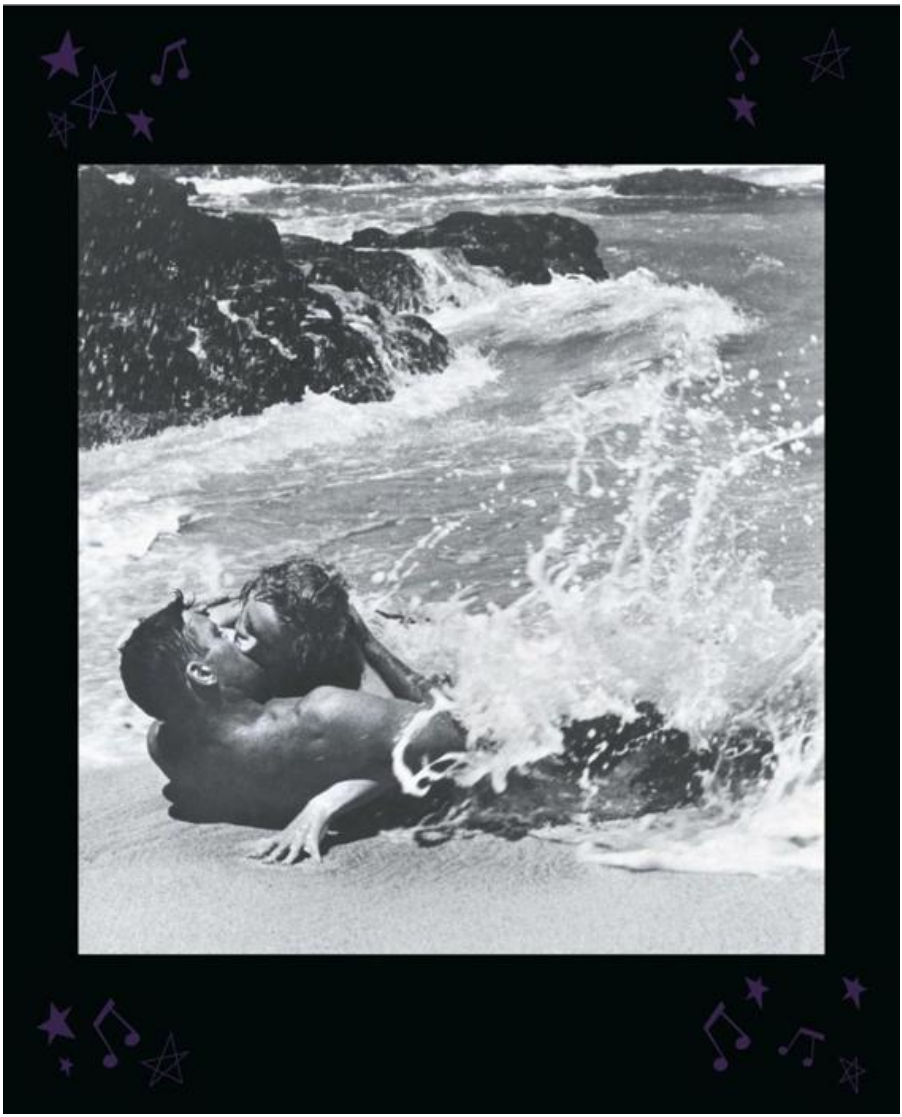
ESTA ES UNA CANCIÓN FRANCESA escrita por Charles Trenet, más bien intraducible. Habla del mar y de la alegoría que representa. Bobby Darin podía sonar como quien fuera y cantar en todos los estilos. Era el más dúctil de todos en su época. Podía ser Harry Belafonte. Podía ser Elvis. Podía ser Dion, podía ser un cantante de calipso, de bluegrass o de folk. Era un cantante de rhythm and blues. El tipo era todo el mundo, si es que era alguien. Pero con los camaleones sucede una cosa: si no los observas mientras cambian de color parecen un lagarto común. Su excepcionalidad radica en su naturaleza metamórfica. Así que, para hacerle justicia, Bobby Darin era más que un camaleón, ya que encarnaba sus disfraces con fantasía y ganas e incluso en reposo parecía exudar talento.

Puede que se entregara de tal modo en sus interpretaciones porque no esperaba vivir lo bastante como para tener que guardarse nada. Aunque murió trágicamente joven, con el corazón debilitado por la fiebre reumática, vivió más de lo que los médicos habían pronosticado. Y cantaba cada canción como si fuera la última. Aunque eso no explica la multiplicidad de personajes.

Quizá es que tenía dudas sobre quién era. Como Eric Clapton, Jack Nicholson y, sorprendentemente, otros muchos, Bobby vivió en una casa asentada sobre una mentira: la mujer que le hicieron creer que era su hermana era, de hecho, su madre, embarazada muy joven y sin pasar por el altar, escondida mientras no saliera de cuentas y criada con el niño como hermano. La madre afectuosa que creía tener era su abuela. Con eso ya bastaría para meterse en el mundo de la farándula.

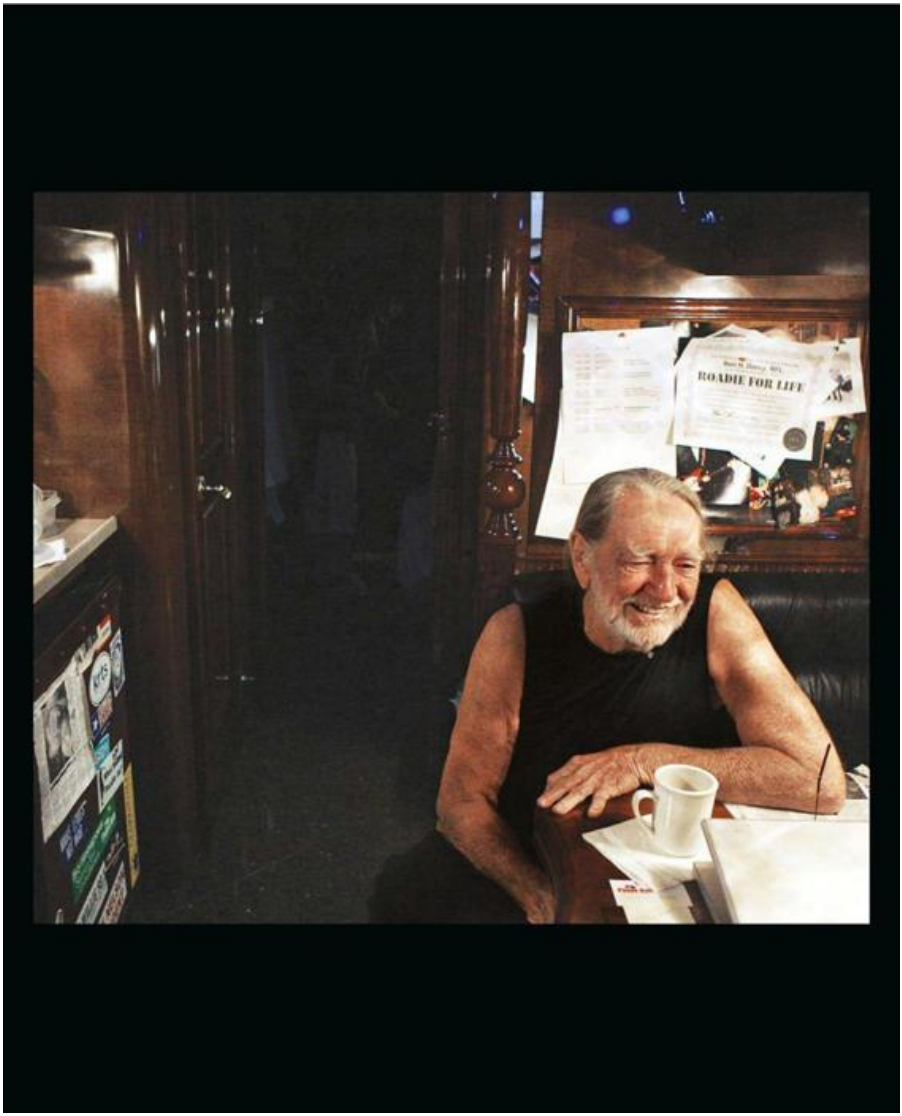
Algunas personas crean vidas nuevas para esconder su pasado. Bobby sabía que a veces el pasado no es más que una ilusión y que, ya puestos, uno puede seguir inventándose cosas.

Aquí Bobby aparece tan molón como en «Mack the Knife», pero la pieza le cuadra más. No da la sensación de que trata de encajar en los hábitos de alguien mayor. No empieza a todo gas como en «Mack». Aquí, la banda le espolea y la



melancolía del primer estribillo da paso a la teatralidad de chasquidos de dedos y gruñidos que cada noche suele imitarse en miles de karaokes. Y en cada progresión de acordes, el batería lo propulsa a baquetazos.

El fraseo, sobre todo en una balada pop como esta, es el motor de la producción. Una y otra vez Darin desliza las primeras palabras de cada verso hacia atrás enlazando con el final del verso anterior. Es algo muy sutil y no te das cuenta, pero si cantara una canción así al modo convencional, quizá no nos llegaría. Es juguetón. Es un melodista juguetón y no le hacen falta palabras. Se ciñe a lo básico incluso cuando está cantando sobre nada. El mar, el aire, las montañas, las flores. Todo flota. Nunca toca tierra.


ROADIE FOR LIFE

CAPÍTULO 20

ON THE ROAD AGAIN WILLIE NELSON

Lanzada originalmente en el álbum *Honeysuckle Rose*
(Columbia, 1980)
Escrita por Willie Nelson

UNA CANCIÓN SOBRE UN FORAJIDO ERRANTE

Un saqueador. La alegría de viajar, de no quedarse en ninguna parte. Porque no te pagan por quedarte. Te pagan para que viajes. Es una actualización de la icónica obra maestra beat *En la carretera,* de Jack Kerouac. En esta canción, «en la carretera» quiere decir viajar en un autobús de gira a la última: TV de pantalla plana, bar completo, cama de matrimonio en la parte trasera, unos catres de más que son un mundo aparte, servicio de cocina, compartimentos tapizados en piel, ducha y, en ocasiones, sauna. Lo mejor que la carretera puede ofrecerte. De hecho, nunca vas a ninguna parte, te quedas en el bus, sales y actúas unas horas y a otra cosa. Así es como viajan los grupos que van de gira. Como en la canción de Van Morrison «Hard Nose the Highway». Aunque Van viaja en avión, así que no debería saberlo, pero sin duda se lo habrán contado.

Esta canción es como desplazarse por carretera. La sensación de estar en un bus, que no es, claro está, ni un sedán ni una ambulancia. En la carretera

llevas la vida que te gusta. Haciendo música con tus amigos y ganándote el pan. Es una canción alegre. No hay ni un atisbo de mal rollo en ella. La podrías cantar donde fuera, en una feria campestre o en el Radio City Music Hall. Va sobre el compañerismo. Una suerte de danza sacra.

Por otra parte, uno podría construir una canción de pesadilla sobre el mismo tema igual de fácilmente: los baches en el asfalto, los pequeños agobios y mortificaciones que van acumulándose sobre el fatigado viajero.

Podría haber estrofas sobre conductos de calefacción averiados, sirenas ululando ante las ventanas del hotel, un registro practicado con celo excesivo en la frontera texana, una plaga de gonorrea incurable contagiada entre el equipo tras un bolo en Nuevo México. Burritos de microondas infectos, ropa sucia que se acumula, sobredosis de información sobre el divorcio del chófer: *on the road again*. De vuelta a la carretera.

Y luego habría otra canción que escribir sobre los verdaderos motivos por los que no puedes esperar a echarte otra vez a la carretera. Nadie se enfada contigo porque no sacaste la basura, los conocidos no se presentan en casa así sin más, los vecinos no te miran mal cada vez que les da un aire.

Lo bueno de estar en la carretera es que no te dejas agobiar por las cosas, ni siquiera por las malas noticias. Te dedicas a dar alegría a los demás y te guardas tus penas para ti.

CAPÍTULO 21

IF YOU DON'T KNOW ME BY NOW HAROLD MELVIN & THE BLUE NOTES

Lanzada originalmente en el álbum *I Miss You*
(Philadelphia International, 1972)
Escrita por Kenny Gamble y Leon Huff

EN ESTA CANCIÓN EL PROTAGONISTA ha demostrado su valía, se ha reivindicado positivamente, con clase y distinción. Ha hecho maravillas por su pareja estable, le ha dado una vida, la ha hecho rica, la ha alimentado y la ha vestido, ha contribuido a su felicidad, pero, incluso así, ella sigue sin confiar en él, lo ve como a un egocéntrico. Tiene mal carácter y salta por todo, cualquier cosilla provoca un estallido, no hay consenso posible.

En esta canción hay mucha bravata, mucho engreimiento, mucha chulería. Los arreglos son hermosos y la interpretación es perfecta. Es una canción de orgullo y admiración por uno mismo.

Llegas tarde a casa, a última hora pero la mar de animado, estás que te sales. Empezáis a meteros mano, pero el tema pierde gas. No os tenéis en consideración. Tratas de superarlo, pones las cartas sobre la mesa, boca arriba. Te muestras atento y franco con absolutamente todo. Te expones por completo. ¿Por qué está tan cabreada?

Te tumbas de noche en la cama, sientes su cuerpo inmenso: está cubierta de esmeraldas.

La luz se enciende y ella pide detalles precisos de dónde has estado, te increpa y te da mal rollo. Intentas ser sensato, pero se muestra recelosa y escéptica. Estás en esto con cuerpo y alma, ¿por qué no lo ve? Le has dado todo lo que podías conseguir, y sigue sin captar tu onda. Si no te conoce a estas alturas, es que es boba.

Sin duda, conocer a alguien puede ser una tarea hercúlea, hay un montón de obstáculos. Aun así, es asombroso, si ella no conoce aún tus logros y gestas, ¿lo hará alguna vez? Tenéis actitudes opuestas sobre las mismas cosas, y eso lleva a más discusiones. Más discusiones en las que embarrarse: monta un pollo por nada y pasa a ser tu enemiga, tiene un pronto incendiario y todo le parece mal. Es difícil decir lo fatal que te sientes: la entretienes, la inspiras y la satisfaces, pero ella cree que estás pagado de ti mismo, que eres un narcisista.

Ambos sabéis lo que está bien y lo que no, ninguno nació ayer. No sois la Caperucita Roja; ni un par de mocosos. Ninguno de los dos quiere que este amor se apague. Venga, vamos a arreglarlo, no lo demos todo por sentado, pongamos un poco de cabeza, basta de chiquilladas. De qué nos quejamos. Algo que sabes con toda seguridad es que esta casa te gusta, es donde quieres estar, es tu hogar. Aquí tus necesidades están satisfechas, es tu refugio y tu nido. Ahora bien, si ella cree que eres incapaz de salir por la puerta ahora mismo, se equivoca. Otra prueba de que no te conoce.

Es una canción con grandes dosis de realismo y de autoadoración.

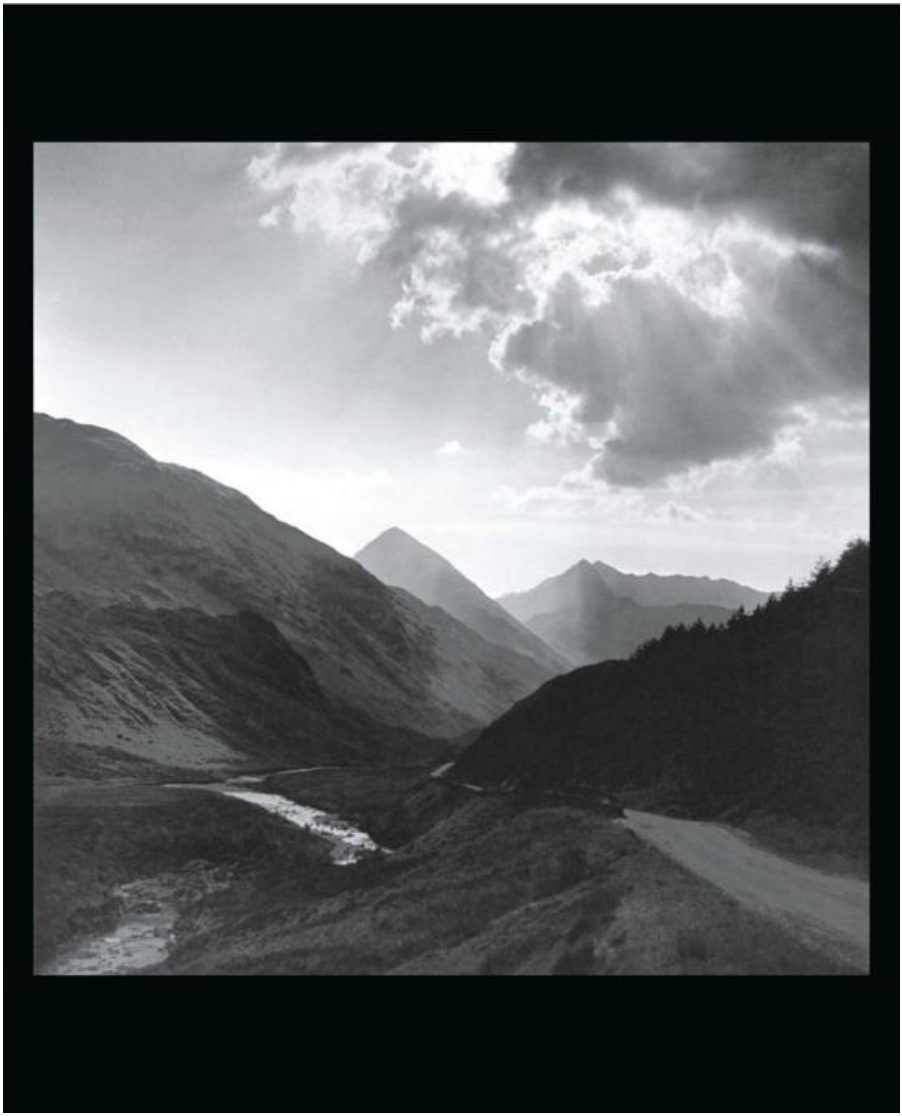
Una canción de malentendidos y roces entre personas, una relación desequilibrada, dos compañeros que se atosigan mutuamente. Que malgastan tiempo y energías por cosas que deberían dejar de lado. Es una canción atribulada y pasiva.

★ ★

UNA DE LAS RAZONES POR LAS QUE la gente se aleja de Dios es porque la religión ya no está en la trama de sus vidas. Se presenta como algo a lo que hay que acudir como si fuera una rutina: es domingo, hay que ir a misa. O bien la blanden como amenaza los tarados políticos de cada bando. Sin embargo, la religión solía estar en el agua que bebíamos, en el aire que respirábamos. Los himnos de alabanza solían producir los mismos escalofríos que las canciones carnales, y en verdad eran su base. Los milagros iluminaban el comportamiento y no eran un mero espectáculo.

Y esta interacción no era siempre perfecta. Se supone que los primeros lectores de la Biblia se sintieron turbados por la actitud implacable de Dios ante Job, pero el prólogo –añadido más tarde– de la apuesta de Dios contra Satán a propósito de la devoción de un Job enfrentado a adversidades sin fin lo convierte en uno de los libros más estimulantes tanto del Nuevo como del Viejo Testamento.

El contexto lo es todo. Ayudar a la gente a encajar las cosas en su existencia es mucho más eficaz que hacérselas tragar con un embudo. Y ahí va otra manera de contemplar una canción de amor.



CAPÍTULO 22

THE LITTLE WHITE CLOUD THAT CRIED JOHNNIE RAY

Lanzada originalmente como single
(Okeh, 1951)
Escrita por Johnnie Ray

LA NUBECITA BLANCA LLORA y berrea como un crío. Escuchaste su lamento sombrío caminando junto al río, pero tú también ibas apenado, así que solo escuchabas a medias. También te sentías solo y alicaído.

La nube dice que no te preocupes, la cosa se despejará, todo irá pasando y acabará alejándose. La nubecita se siente abatida: la han marginado y rehuido, vive separada de otras nubes, nadie se interesa por ella y acusa los efectos de la discriminación. Además, está asustada por el ruido atronador que viene de abajo, un clamor estruendoso que aúlla y brama. El resplandor fosfórico de una luz cegadora le ha destrozado la vista, el brillo de abajo le quema en el alma. La nubecita quiere esconderse, que no la vean, ovillarse en algún sitio, desaparecer. Es muy desdichada, esta nubecita blanca, pero conviene no dejarse arrastrar en su desgracia, si te apiadas demasiado podrías perder la cabeza. La nube puede narcotizarte.

De pronto, sin avisar, te dice que te detengas y mires arriba, solo debes reconocer la presencia del sol. Es inmutable, intacto y eterno. Te dice que te fijes en el tiempo que hace, con toda su variedad. Trata de armonizar con él, adaptarte y acabarás triunfando, saldrás adelante.

Luego dice que tiene un mensaje para el mundo: que debemos entregarnos al amor. Te dice que difundas esta información hasta los rincones más remotos del orbe. No estás seguro de estar listo para la tarea. No quieres decir que no lo harás, pero tampoco que lo vas a hacer. No quieres prometer nada, o alimentar esperanzas. También sabes que en cualquier momento esta nube podría convertirse en una bruma negra y arrasadora que invadiera el mundo entero, ensombreciera el planeta, eclipsara el sol y se comportara como un tirano. Tienes que pensar en ello.

Al mensaje de esta nubecita blanca para el mundo, que debe entregarse al amor, podría salirle el tiro por la culata si le echamos un sermón a las masas. Sin duda, el recado de la nubecita blanca no puede ser complicado, debe ser simple y llano.

★ ★

CUANDO ESCUCHARON CANTAR a Johnnie Ray muchas personas pensaron que era una chica. Johnnie cantaba con su voz natural, que no era para nada de falsete. Mucha gente confunde con mujeres a los hombres que cantan en falsete. Algunos de los cantantes de la Motown tenían esa cualidad. En el caso de Johnnie, no obstante, simplemente sonaba como una chica.

Era difícil superarle en el plano emocional. Mientras actuaba no dejaba de transformarse, aporreando las tapas de los pianos, rompiendo pies de micrófono, arrancándose el corazón... un intérprete enérgico se mire como se mire. Pre-Elvis. A diferencia de Tony Bennett, Frank o Dino, Johnnie llevaba el corazón en la mano.

La nubecita blanca no solo llora sino que habla, y quiere decirle al mundo entero lo difícil que le resulta.

Esta canción es engañosa. Empieza de manera sencilla, como una nana que cualquiera pensaría que puede cantar, pero para cuando asciende, hacia la mitad, el cantante se halla en esa atmósfera enrarecida donde solo viven él y quizá Roy Orbison. Aunque en la voz de Johnnie no hay nada de country. Es la voz de un ángel herido condenado a callejear por sucias ciudades, cantando y berreando, llorando y encandilando, aporreando micros y taburetes de piano.

Johnnie Ray llevaba un audífono y eso le causaba inseguridad y nerviosismo. No entendía bien lo que se decía y no tenía claro que se le entendiera a él. Quizá por eso en sus canciones abunda el tono grandilocuente; no hay modo de confundir las emociones, ni en las letras ni en su interpretación. No se limitaba a exhibirlas, sino que las ondeaba como una bandera ante el público.

De manera asombrosa, esta canción fue la cara B de «Cry», el gran éxito de Johnnie. Uno pensaría que bastaba con las lágrimas de la cara A, pero no. El disco salió en el sello Okeh, que era básicamente de R&B. Pero Johnnie trascendía el color: sus sentimientos salían demasiado directamente puenteados de su cerebro para un simple disco pop.

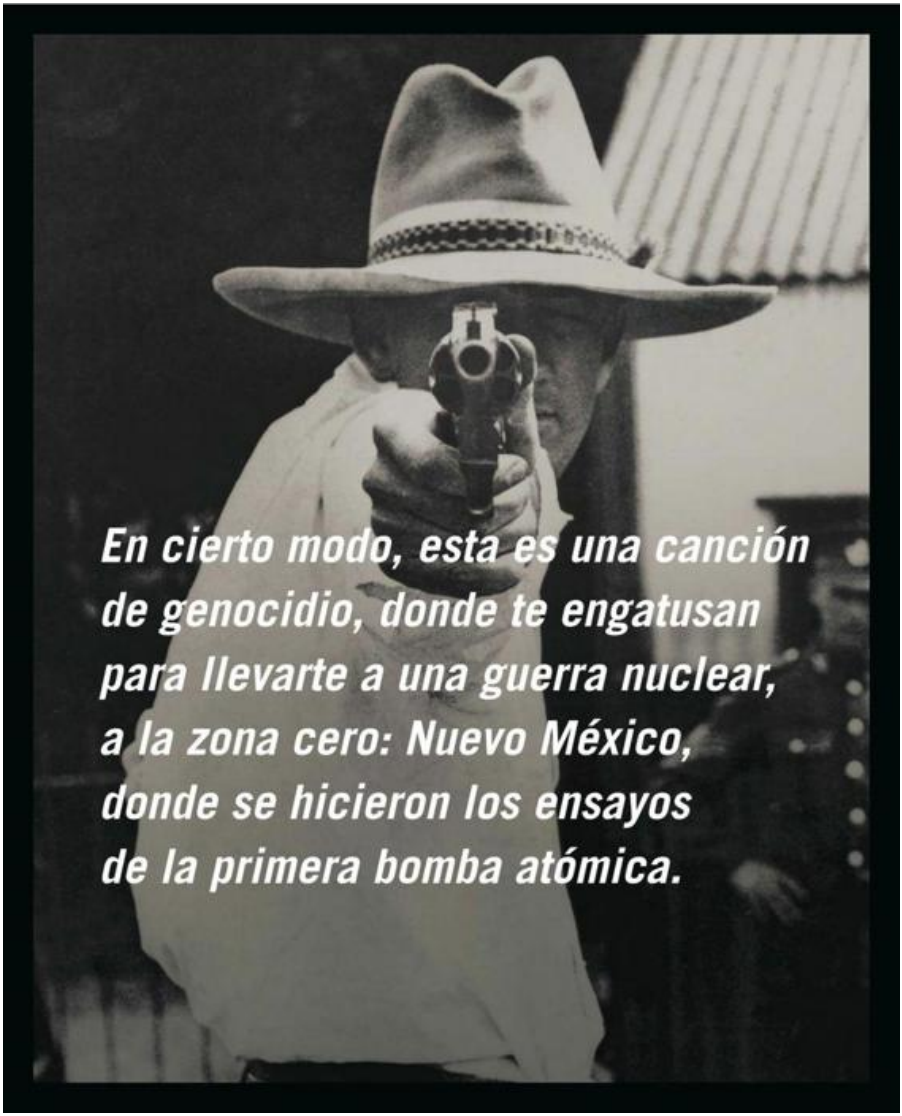
La tradición de cantantes que rompen a llorar durante una actuación es lar-

ga. Ahí va una lista de canciones donde sucede. Algunas son anteriores a Johnnie, otras posteriores. En los discos de Johnnie no había lágrimas de cocodrilo, nada de emociones falsas. Johnnie se soltaba sin más. Y llorábamos todos.

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ LOS QUE LLORAN ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

«Don't Leave Me»—Tommy Brown
«Baby, Don't Turn Your Back on Me»—Lloyd Price and His Orchestra
«The Bells»—Billy Ward and His Dominoes (con Clyde McPhatter)
«Blue Eyes»—Fisher Hendley and His "Aristocratic Pigs"
(canta y berrea Baby Ray)
«The Chicken Astronaut»—The Five Du-Tones
«Cryin' Emma»—Rolling Crew
«Cryin' for My Baby»—Pete McKinley
«Crying Like a Fool»—Jerry McCain
«Darling»—The Lyrics
«Death of an Angel»—Donald Woods and the Vel-Aires
«Frank, This Is It»—Cliff Jackson and Jellean Delk con los Naturals
«Get High»—La Melle Prince
«Go Ahead»—Billy Miranda
«I Wanna Know»—Nolan Strong and the Diablos
«It's Too Late»—Tarheel Slim and Little Ann
«Laughing But Crying»—Roy Brown
«Martha Mae»—Jack Davis and His Blues Blasters, con Joe Frazier
«Much Too Late»—Tarheel Slim and Little Ann
«No One to Love Me»—Sha-Weez
«One More Kiss»—Paul Gayten
«The Quarrel»—The Newlyweds
«Shedding Tears for You»—Vernon Green and the Medallions
«Valerie»—Jackie and the Starlites
«Valerie»—The Jiving Juniors
«Weepin' and Cryin' »—The Griffin Brothers Orchestra
«Weeping Blues»—Rosco Gordon

Rivoli
RECORDS
Emerson
Radio
APOLLO


En cierto modo, esta es una canción
de genocidio, donde te engatusan
para llevarte a una guerra nuclear,
a la zona cero: Nuevo México,
donde se hicieron los ensayos
de la primera bomba atómica.

CAPÍTULO 23

EL PASO
MARTY ROBBINS

Lanzada originalmente en el álbum *Gunfighter Ballads and Trail Songs*
(Columbia, 1959)
Escrita por Marty Robbins

ESTA ES LA BALADA DE UN ALMA atormentada, el vaquero herético, ídolo de los protestantes, que se enamora de una bailarina de piel sedosa porque sí, en un pispás. La canción no dice casi nada que se pueda entender, pero si atendemos a los signos, símbolos y formas, no dice casi nada que no se pueda entender.

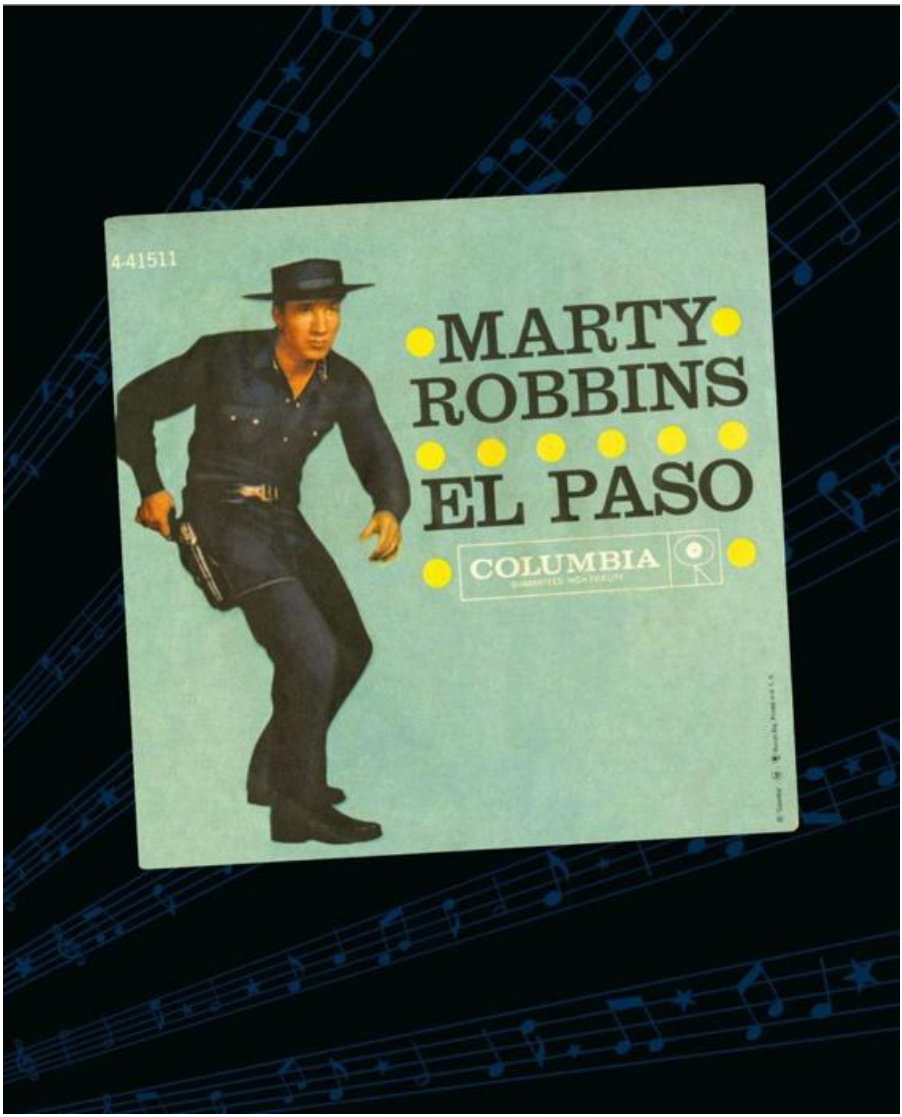
Tiroteos, sangre y muerte repentina, parece una típica balada western, pero no. Se trata de Moloch, la pirámide del ojo de gato, el reverso de la belleza, ahí donde quitas un ladrillo y el resto se viene abajo. El vaquero elegido, exterminio sangriento, judíos del Holocausto, Cristo en el Templo, la sangre de los aztecas sobre el altar. Esta canción te tumba y, antes de que puedas levantarte, te arrea otra vez. Es la razón por la que vivir y cómo te apañas con eso. Es la humanidad creada a imagen de una deidad posesiva. Es la paternidad, el dios demonio y el becerro de oro: el hombre divino, un ser celoso. Esta manera de vivir se basa en la beligerancia total, con sus altibajos correspondientes, los que

hay en realidad. Verdades que no requieren pruebas, donde toda necesidad es malvada. Es la balada de un amor terrible.

El Paso –el puerto, la escotilla de emergencia, la escalera secreta–, crímenes rituales y jerga simbólica: imaginería esférica, nombres y números, transmigración, deportación, y todo en la críptica primera persona, el yo primitivo. El hedor de perfume, alcohol, una bocanada de humo, el duelo, la vida en vano, el corazón herido, aguantarse en la silla, amor en balde, la Parca y un amor más fuerte que la muerte. Y otras cosas. El caballero negro y el caballero blanco, el talismán de la buena suerte y el mal de ojo. Cinco vaqueros a caballo, doce más en la loma y hay más: la reina de la calle del pecado, prostituta enferma, una aparición absolutamente real. Sana a los perturbados y a los dementes, una fuerza invisible, una mujer por quien estás dispuesto a jugarte la vida.

La cantina de Rosa es la misma una y otra vez. La Rosa simbólica, la túnica negra y el anillo del obispo, el pan y el vino, la sangre. La sangre de los mártires cristianos, sangre que tiñe de rojo la rosa blanca, atormentada y fustigada. Una canción católica, universal, en la que ningún insulto queda sin respuesta. Donde todo rastro se pierde, donde Roma ha sentenciado.

El forastero guapo y joven, extranjero, demócrata sureño, quizá veinte años más joven, aferrado al cuerpo de Felina, adoradora de serpientes, yace muerto. Asesinado con vil determinación por el expeditivo pistolero, ejecutado en el momento justo, a sabiendas. No era trigo limpio, un usurpador. Y no haberlo hecho habría roto con una tradición inmemorial, casi habría sido un sacrilegio. No creáis que no tenía buen fondo, diría Felina con un sentido suspiro. Escondes la cara en la fosa del codo; no estás para tirar cohetes. Te escabulles por la puerta trasera y robas un buen caballo. Huyes al vuelo, al norte hacia las Malas Tierras, hacia el caos y el clímax de la canción, vas tan deprisa como puedes, pero no es lo bastante deprisa.


4-41511
MARTY
ROBBINS
EL PASO
COLUMBIA

En cierto modo, esta es una canción de genocidio, donde te engatusan para llevarte a una guerra nuclear, a la zona cero: Nuevo México, donde se hicieron los ensayos de la primera bomba atómica. Tierra de brujería, la montaña Crazy Cat y El Paso, puerta de la muerte. Tierra del Encanto, cerca del campo de tiro de arenas blancas, la autopista del diablo, por la Jornada del Muerto. Es una canción laberíntica, es el final del trayecto para Roy Rogers, rey de los vaqueros. El fin de los frijoles, el beicon y la carne, el petate y arrojar el lazo a las reses: código del Oeste y de la ruta de ganado *longhorn*. El final del jeque, del gaucho, del matador, en el que un mal toro será tu muerte, figura solitaria. El díscolo. El chivo expiatorio del Oeste. Y esa es la historia.

Al fin ya eres libre para siempre y estás lejos de todo aquello. El humo se ha disipado y estás mucho mejor de lo que creías, pero es inevitable notar que algo falta. Felina la de los ojos negros sigue en tu cabeza y te llama en susurros. Te quiero aquí ya mismo. Así que ensillas y partes, es tu deber. De vuelta a las arenas movedizas, hacia el vendaval desatado del amor que dejaste atrás, hasta que te ves mirando la cantina de Rosa desde un risco y, de la nada, cinco vaqueros a caballo te están disparando. Seres míticos, justicieros con placas que van a por ti. No por asesinar y matar, no por quitar una vida, no por una acusación rutinaria de asesinato, sino por robar un caballo, el viejo crimen capital del Oeste. Te llenan de plomo y te desmontan del caballo. Ahí es donde Felina te encuentra y se arrima a tu lado, besándote en la mejilla mientras vas muriendo poco a poco, te arrulla en sus brazos amorosos, te palpa y te besa en los labios, y tú la besas con un beso que dice te perdono.

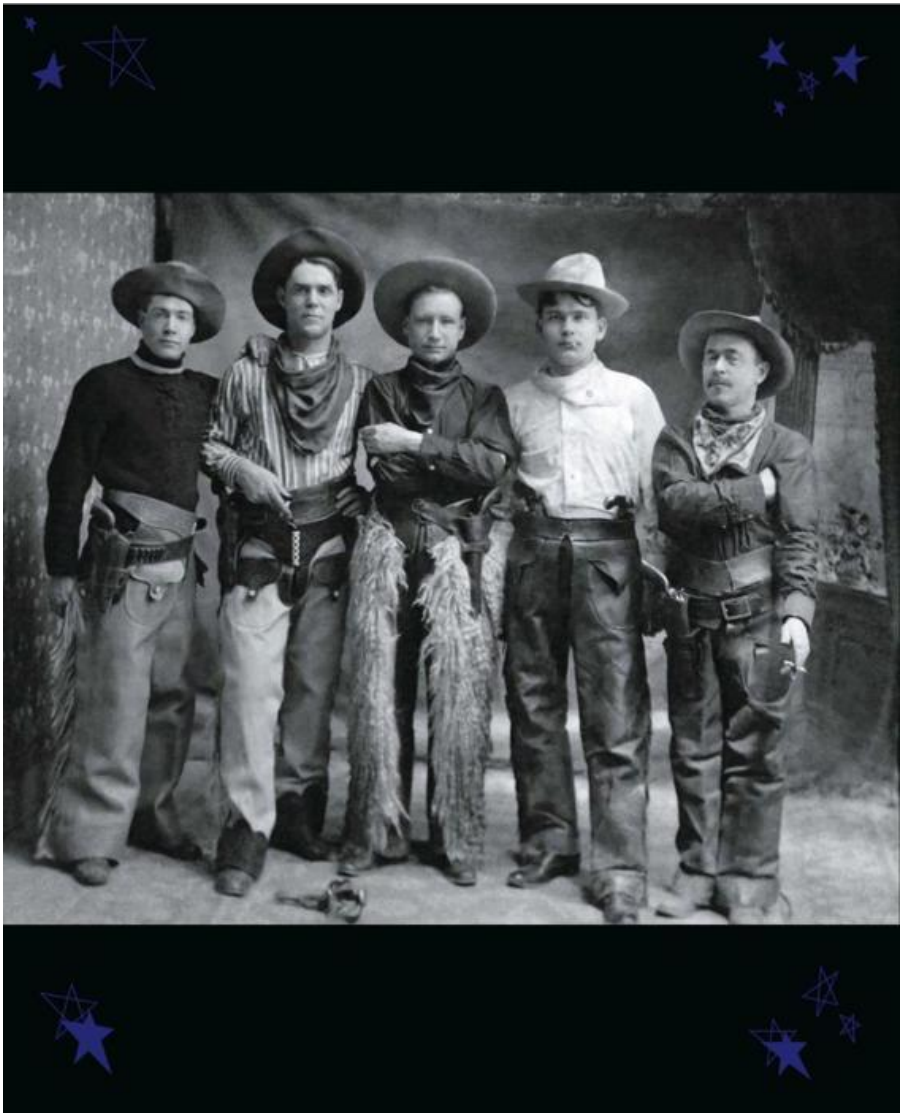
Esta es una canción de posresurrección y sobrevuela tu cabeza.

MARTY ROBBINS ENTRÓ EN ESCENA en los años cincuenta con «A White Sport Coat and a Pink Carnation». Un éxito melódico incontestable, contagioso, que podía gustar a todo el mundo. Antes de eso, trató de entrar en el mundo del rockabilly grabando algunos temas solventes, como «Maybelline», «That's All Right» y «Singing the Blues». Pero aquello no eran más que sus comienzos. «White Sport Coat» es un tema místico. El color blanco y el color rosa tienen un significado simbólico.

Marty Robbins tenía un as en la manga. Su abuelo Robert «Texas» Heckle, más conocido como Texas Bob, fue soldado confederado durante la Guerra Civil, en el 1er Regimiento de Infantería de Texas. Después de la guerra, Texas Bob sirvió a las órdenes de los generales Custer y Cook en los territorios indios de Montana y Wyoming.

Fue un ilustre poeta de frontera, un tipo áspero que escribió acerca de la gran expansión como alguien que la había vivido y cuyos libros contaban las historias de los hombres y mujeres que ampliaron los límites de los Estados Unidos. Tal como puede apreciarse en la cubierta de uno de sus libros, *Rhymes of the Frontier,* Texas Bob fue el clásico vaquero de feria itinerante, esbelto sobre la silla, melena plateada hasta el hombro bajo el sombrero confederado, piel curtida por el viento y el sol con el color y la textura de sus pantalones de gamuza. Era guapo y carismático y le contaba historias a su nieto Marty, relatos que había escuchado junto a las fogatas y que otros solo habían visto en televisión. Historias que Marty se creía solo a medias.

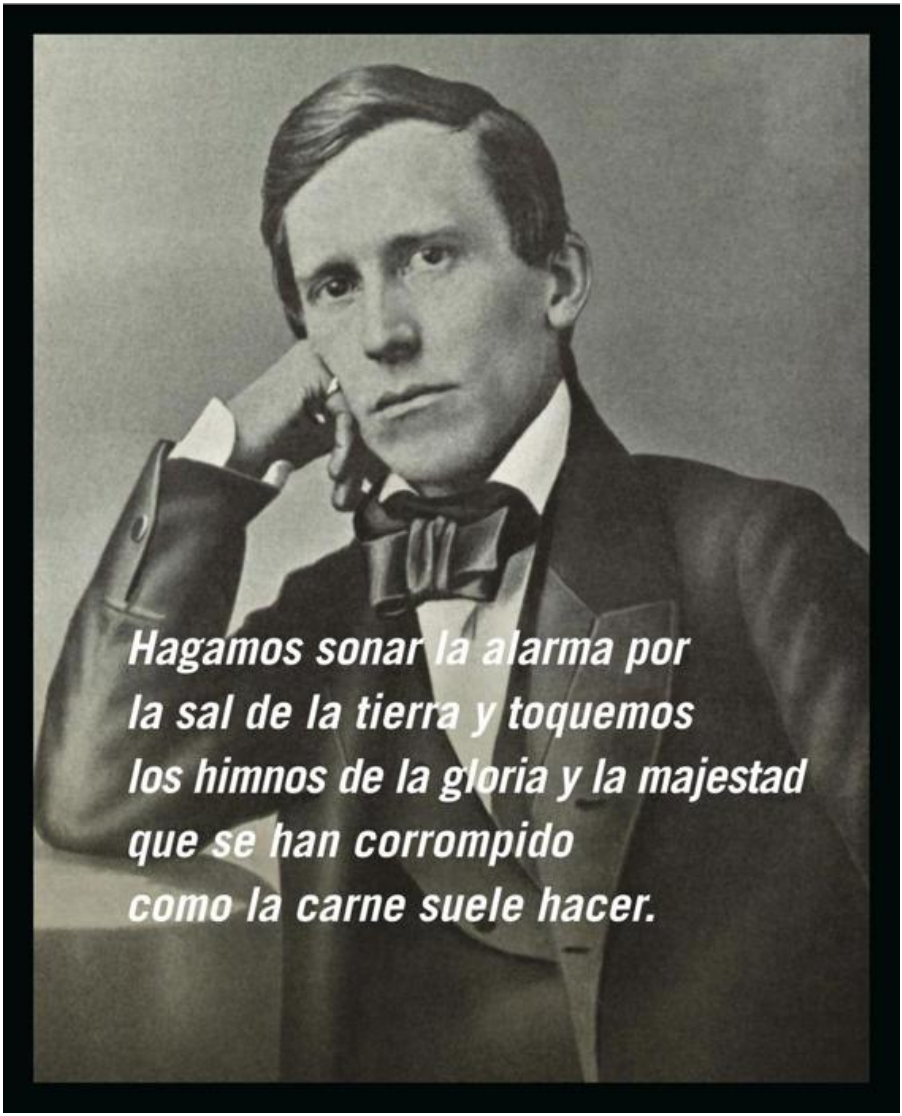
Marty era algo escéptico respecto de las leyendas del abuelo, le daba mayor crédito como fabulador que como cronista. Pero eso no le impedía escucharle, ni le hacía amarle menos. Y las historias de Texas Bob sobre escopetas de postas y cachiporras en las ciudades fronterizas de Texas cautivaban al chiquillo del mismo modo que las aventuras peliculeras de Roy Rogers encandilaban a sus compañeros de clase. En los cuentos que contaba Texas Bob la cerveza y la sangre salpicaban los muros de adobe de las cantinas, y Marty aprendió ense-



guida que la verdad tenía poco que ver con un buen relato. O una buena canción. «Mi abuelo escribía historias, pero no sabía escribir melodías, así que yo empecé componiendo melodías para las historias que me contaba.»

Con el tiempo, cuando se despejó el terreno y surgió la oportunidad, Marty nos brindó esto: una canción llamada «El Paso» que parece apelar de toda clase de formas a toda clase de personas. La gente habla de las canciones con mensaje, empezando por Woody Guthrie y en adelante, a lo largo de los años sesenta. «El Paso» es la canción con mensaje definitiva, aunque si tratáramos de analizarla apenas podríamos arañar la superficie. Es de lo más compleja, a pesar de resultar tan sencilla en su construcción; una historia oscura de belleza indescriptible y de muerte.

«El Paso» se compone de cinco partes, cada una de dos estrofas y un puente, para pasar a la parte siguiente. Lo que la hace peculiar son las transiciones entre el final del puente y la estrofa siguiente, breves preludios que te adentran en la historia. Estas transiciones son tan importantes como cualesquiera otras palabras en la canción. Uno puede ver la canción como el tierno lamento de un vaquero moribundo que yerra por enclaves exóticos y muere por una bailarina a la que apenas conoce, o no.


Hagamos sonar la alarma por
la sal de la tierra y toquemos
los himnos de la gloria y la majestad
que se han corrompido
como la carne suele hacer.

CAPÍTULO 24

NELLY WAS A LADY
ALVIN YOUNGBLOOD HART

Lanzada originalmente en la recopilación
Beautiful Dreamer: The Songs of Stephen Foster
(American Roots Publishing/Emergent Music Marketing, 2004)
Escrita por Stephen Foster

EN ESTA CANCIÓN LA PASIÓN SE CONSUMIÓ

y tu vida está ausente. Tu felicidad ya es nada, no hay rastro de ella. Tu felicidad quedó pulverizada.

Cargas madera en el río fabuloso, en el gran río, el río de lágrimas, el destino manifiesto: levantas los troncos de álamo, los chopos plateados, con los que hacen mesas y muebles lustrosos, pero has alcanzado un estadio en la vida donde el trabajo no tiene sentido, y así ha sido desde que la desdicha llamó a la puerta. Llamó cuando cantaba el gallo: dolor y pesadumbre al despuntar el día, que barren los luceros del cielo.

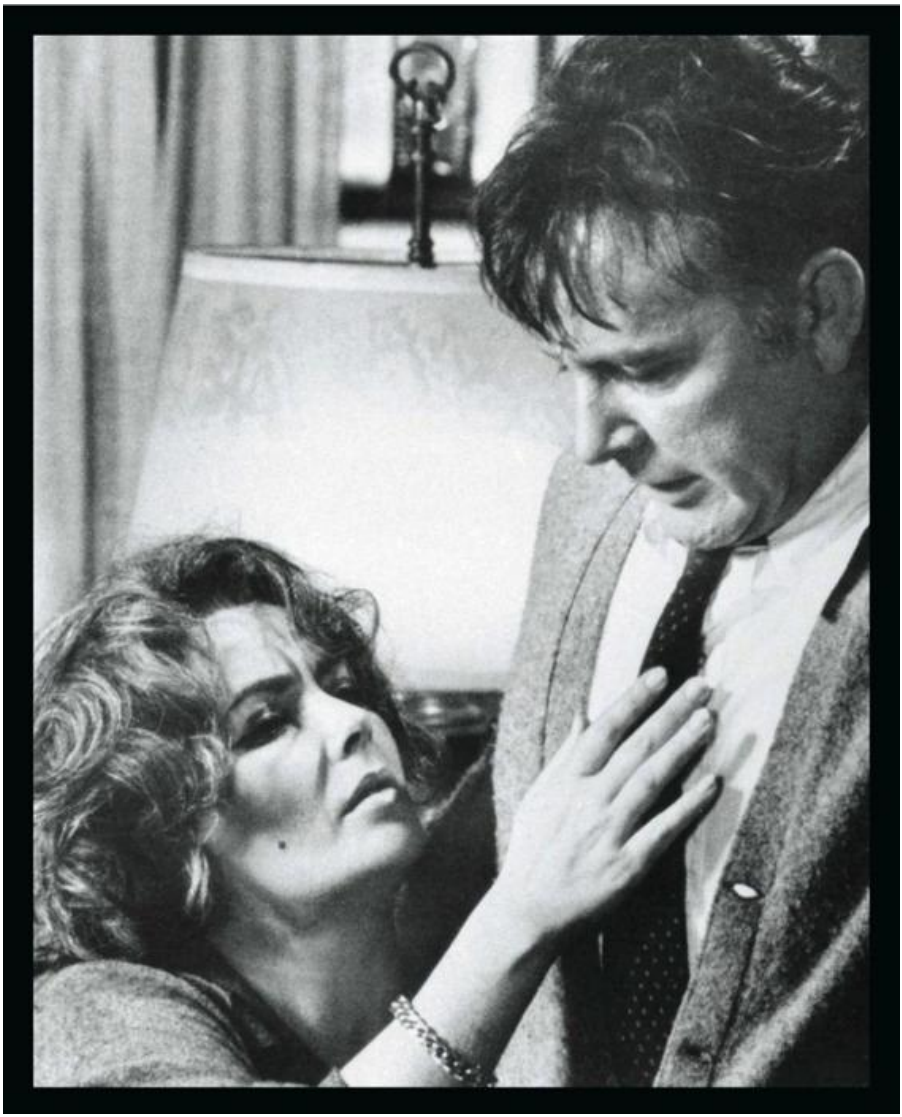
Ahora vives la vida absorto y distraído, pero no te vas a dejar llevar por las emociones, si lo hicieras estarías hundido. Nunca vas a hundirte o a irte a pique, nunca vas a perder el equilibrio, ni siquiera en estas circunstancias, ahora que tu mundo colapsa. Ahora y siempre, las cosas de la vida no te van a dar ni frío ni calor, ni siquiera este mazazo.

Vamos a tañer las campanas por la grandeza y la virtud y que suenen las sirenas por todo lo que es digno y precioso. Hagamos sonar la alarma por la sal de la tierra y toquemos los himnos de la gloria y la majestad que se han corrompido como la carne suele hacer. La sonrisa radiante que expiró para siempre, tu mejor mitad, tu lado auténtico. Mentalmente, deambulas por los prados, los verdes pastos, las ramas colgantes entre el trébol, los ramilletes floridos de un día estival, y junto a ti está todo lo que amas, todo lo bueno y justo: todo lo verdadero y fiable, natural.

Vagas por los campos y escuchas cánticos fúnebres. Nunca pierdes de vista su cara, tu precioso tesoro, tu razón de ser, que el coche fúnebre te arrebató ese día. Tu pasión por la vida se ha marchitado, aunque por encima de todo todavía está la rutina diaria. Ya no te esfuerzas más de la cuenta, solo lo justo. Los colores del mundo son más oscuros y sientes tus huesos como los de un espectro.

STEPHEN FOSTER ES EL HOMÓLOGO de Edgar Allan Poe. Esta es una canción arrolladora concebida para que cualquiera que jamás viviera una vida se eche a llorar. Se han escrito un montón de canciones tristes, pero ninguna lo es tanto como esta. Por la letra y por la melodía. La versión de Alvin Youngblood Hart es tan buena como la mejor. Alvin la canta en su forma pura.

Las cadencias en la guitarra bailan un cakewalk lento entre estrofas desoladas, una pérdida compartida en el porche. La melodía seguirá en tu cabeza mucho después de que hayas olvidado la historia y cada vez que la canturrees vas a derramar una lágrima.



CAPÍTULO 25

CHEAPER TO KEEP HER
JOHNNIE TAYLOR

Lanzada originalmente en el álbum *Taylored in Silk*
(Stax, 1973)
Escrita por Mack Rice

LOS DISCOS DE SOUL, COMO LOS DE hillbilly, blues, calipso, cajún, polka, salsa y otras formas musicales indígenas, entrañan una sabiduría que la gente pudiente suele procurarse en las universidades. La llamada escuela de la calle es algo real y no solo consiste en aprender a esquivar a sablistas y charlatanes. Mientras que los graduados universitarios de postín hablan de amor en una ráfaga de cuartetos que detallan cualidades abstractas y atributos vaporosos, hay gente en Trinidad o Atlanta, Georgia, que canta sobre las ventajas de casarse con una mujer fea y sobre las verdades más crudas de la vida.

O, como en este caso, Johnnie Taylor te cuenta que sale más barato quedarte con ella y te ahorra así la abultada tarifa de una consulta legal.

Claro que es más barato quedarse con ella. ¿Cómo no? El divorcio es una industria de diez mil millones de dólares al año. Y eso sin alquilar un salón de bodas y banquetes, contratar a una banda de música y lanzar el ramo. Incluso sin el pastel, es un montón de pasta.

Si tienes la suerte de meterte en este chanchullo, puedes ganar una fortuna

manipulando las leyes y ayudando a destruir relaciones entre personas que en algún momento se juraron amor eterno. Nadie sabe cómo sacrificar a esta gallina de los huevos de oro, ni en realidad interesa. A los que menos, a aquellos que no arriesgan nada y siguen facturando.

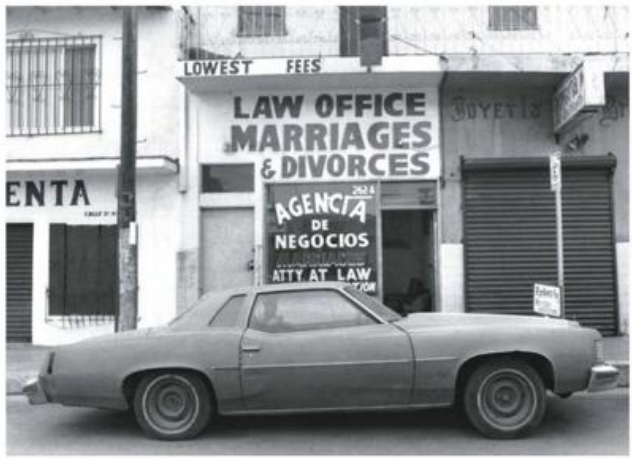
Los matrimonios y divorcios se escenifican ahora en las aulas judiciales y en las bocas de los chismosos; la misma naturaleza de la institución se ha distorsionado y pervertido, en un juego del pilla pilla hecho de vitriolo y traición.

¿Cuántos abogados matrimonialistas son beneficiarios de esta traición entre dos personas supuestamente civilizadas? La verdad, todos ellos. La cosa sería una tunda económica anecdótica si se limitara a las dos partes enfrentadas. Al fin y al cabo, el matrimonio es un contrato bastante sencillo: hasta que la muerte os separe. Esa es la razón por la que los ciudadanos temerosos de Dios solían mirar mal a los divorciados. Si esa gente estaba dispuesta a incumplir un contrato tan elemental, ¿cómo no pensar que harían lo mismo con todo y con todos? Históricamente, ese es el motivo por el que si te habías divorciado nadie confiaba en ti.

El matrimonio es el único contrato que puede disolverse porque el interés decae o porque alguien se comporta mal a propósito. Si eres un ingeniero de Google, por ejemplo, no puedes simplemente irte a otra empresa y empezar a trabajar allí porque de pronto te resulta más interesante. Existen promesas y responsabilidades y la nueva empresa tendría que liberarte de tu contrato. Pero la gente rara vez piensa de forma razonable cuando rompe un hogar.

En todo caso, casado o no, un progenitor tiene el deber de mantener a los niños. Y eso pesa mucho más que repartirse las casas de vacaciones. En última instancia, el matrimonio es en beneficio de esos chicos. Y una pareja sin hijos no es una familia. Son un par de amigos: amigos con derecho a roce y cubiertos por un seguro, pero solo amigos, basta.

Sin embargo, a los abogados matrimonialistas les dan igual los lazos familiares; están, por definición, en el sector de los derribos. Derriban familias. ¿Cuántos de ellos son responsables, al menos en parte, de suicidios adolescen-



tes y asesinos en serie? Como los generales que no tienen que ver a los chavales que mandan a la guerra, se fingen inocentes con las manos manchadas de sangre.

Dicen «casados por la Biblia, divorciados por la ley», pero ¿será tu abogado quien hable con Dios en tu lugar? Las leyes de Dios se anteponen a las del hombre en cada caso, pero expulsar a los usureros del templo es una cosa, echarlos de tu vida otra distinta. Si la gente pudiera librarse de los costes legales, quizá tendría más posibilidades de mantenerse a flote.

Y luego están los acuerdos prematrimoniales. Que es como jugar a cartas contra un crupier tramposo. Dos personas en el culmen de su pasión apuestan a que esos sentimientos no van a durar. Pagan a los abogados para asegurarse de que quien cuenta con más activos tenga el dinero a buen recaudo para cuando empiecen a tirarse los platos a la cabeza. Y esos mismos abogados te conta-

rán que solo se trata de una precaución y que en muchos casos esos acuerdos nunca se aplican. Pero si lo examinas con mayor detenimiento te das cuenta de que esos abogados ya han ideado la manera de hacerse pagar por adelantado, incluso sin divorcio.

¿Y hay una solución? Quizá.

Los matrimonios mixtos, las bodas gays... sus defensores han presionado con toda justicia para que fueran legales, pero nadie ha luchado por la unión que de verdad importa: el matrimonio polígamo.

A quién le importa cuántas esposas tiene un hombre. Los musulmanes pueden tener cuatro esposas, los sudafricanos hasta diez. Brigham Young tuvo cincuenta hijos de quién sabe cuántas mujeres. Imposible decir cuántos en-

gendró el jeque de Arabia. Screamin' Jay Hawkins dejó unos setenta y cinco hijos de casi otras tantas mujeres. En el sentido bíblico un hombre puede tener tantas esposas como pueda permitirse. Si es pobre, no tendrá muchas, caso de que tenga alguna. Si es el rey Salomón puede tener trescientas. Todo depende de quién eres y a quién conoces. El divorcio es la clave, si es que le interesa a alguien.

Un hombre paga la pensión a su mujer y luego tiene que mantener a otra. Pasa de esa esposa a otra y ahora ya paga dos pensiones, al tiempo que carga con otra mujer. Ya tiene un rebaño de esposas a las que sostener.

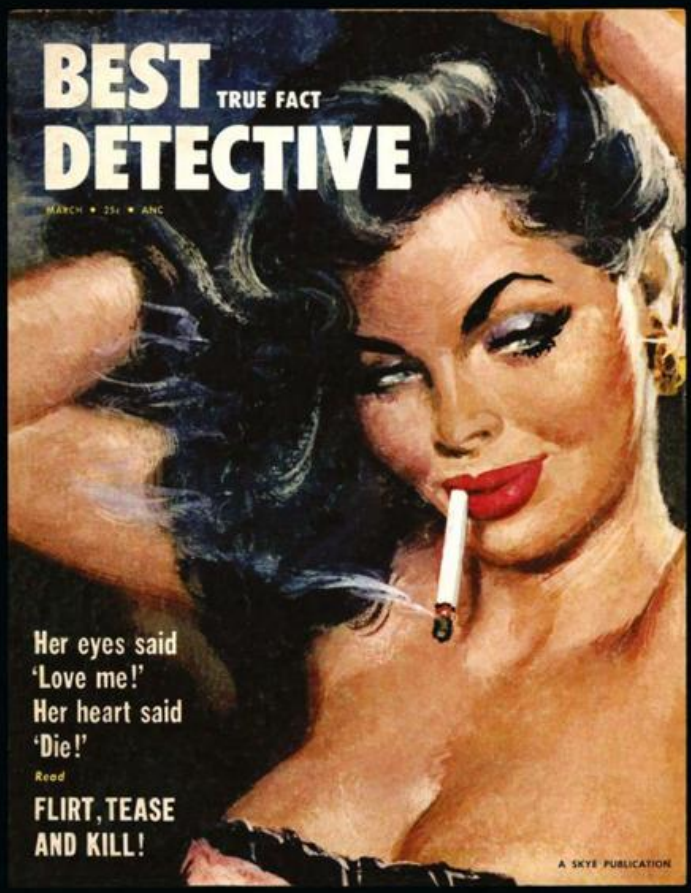
Naturalmente, esto sería así con o sin abogados. Es mero sentido común. Pero la cosa no termina ahí. Los abogados se suman al lío y a los gastos. Y los tornillos van apretando por todos lados: las cruzadas por los derechos de las mujeres y promotoras de la liberación femenina se afanan en tener a los hombres contra las cuerdas hasta que se ven perdidos esquivando los añicos del techo de cristal.

Casi podemos oír el rechinar de dientes y los rugidos de las cruzadas y activistas. Pero antes de que las feministas me persigan por la calle con antorchas, consideremos dos factores.

Primero, ¿qué mujer pisoteada, sin futuro, apaleada por los caprichos de una sociedad cruel, no estaría mejor como una de las esposas de un hombre rico? Mantenida debidamente en lugar de sola en la calle a expensas de la ayuda gubernamental.

Y segundo, ¿he propuesto yo que el matrimonio polígamo tenga que ser masculino-singular contra femenino-plural? A por ello, señoras. Ahí tienen otro techo de cristal por romper.

Efectivamente, es más barato quedarse con ella.


BEST
TRUE FACT
DETECTIVE
MARCH • 25¢ • ANC
Her eyes said
'Love me!'
Her heart said
'Die!'
Read
FLIRT, TEASE
AND KILL!
A SKYE PUBLICATION

CAPÍTULO 26

I GOT A WOMAN
RAY CHARLES

Lanzada originalmente como single
(Atlantic, 1954)
Escrita por Ray Charles y Renald Richard

A MEDIA MANZANA DEL CRUCE EL SEMÁFORO

ya estaba en ámbar. No importaba mucho, el tráfico avanzaba a trompicones incluso sin la ayuda de las señales. A este paso le iba a llevar tres horas. Probablemente, podría haber salido a cenar después del trabajo y habría llegado a la misma hora. Pero ella le estaba esperando.

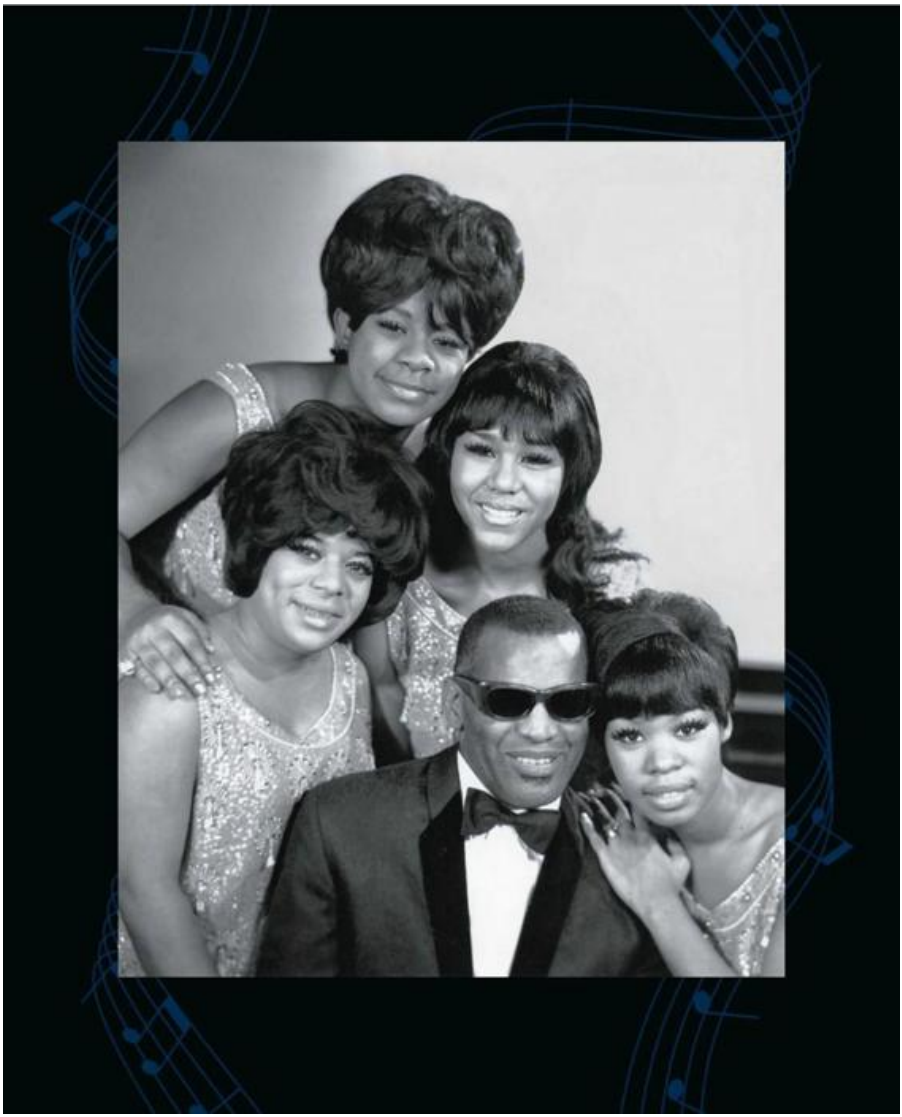
A última hora de la tarde el sol abrasaba más que una cerilla, pero el trayecto duró lo bastante como para que se le secara la camiseta sudada que llevaba pegada al asiento. Se palpó el bolsillo para asegurarse de que tenía un chicle que llevarse a la boca mientras daba la vuelta a la calle. Pero le quedaba aún mucho camino. Puso la radio y palmeó el volante al tiempo que sonaba el saxo tenor de Fathead Newman.

Le dolía la cabeza de tanto café. Pensó en la chica nueva del trabajo, la de los pómulos marcados y la tirita en el talón para protegerse del roce del zapato. Le sonrió mientras le sostenía la puerta del ascensor. Probablemente vivía cerca. ¿Por qué no podía gustarle?

Al principio conducía de forma temeraria, azuzado por el deseo en las señales de stop, y antes de sumirse en el sopor del hábito cuando el trayecto pasó a ser una tarea y no una misión.

Ella le estaría esperando, medio dormida y malhumorada en el sofá. Y no es que su compañía fuera a ser muy estimulante después de conducir hasta la ciudad. Sin duda, en los primeros días era miel sobre hojuelas. Amor día y noche, sin gruñidos ni berrinches. Pero se agota pronto. Y lo único que queda luego es el largo trayecto.

El deseo se evapora, pero el tráfico no para.



Journal American
AFTERNOON EDITION
All Police on Alert——
LOT TO KILL CASTRO!

CAPÍTULO 27

CIA MAN
THE FUGS

Lanzada originalmente en el álbum *Virgin Fugs*
(ESP-Disk, 1967)
Escrita por Tuli Kupferberg

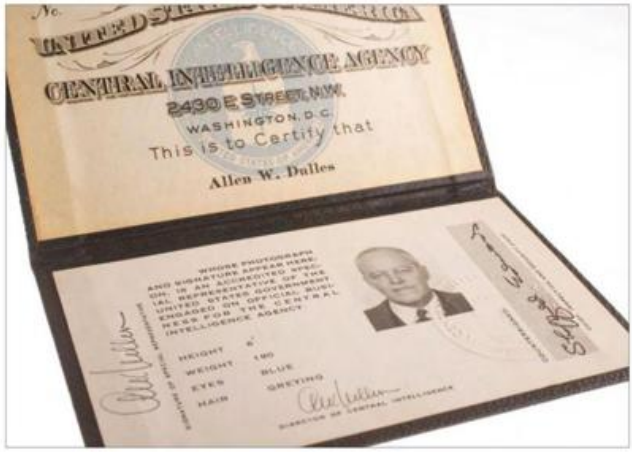
A SAM PHILLIPS LE HABRÍA ENCANTADO este disco. No lo podría haber sacado, pero habría deseado grabarlo; quizá con Jerry Lee, que tampoco habría sabido qué hacer con él, pero habría estado feliz de grabarlo y meterle caña como nadie. Aquello habría sido un éxito alternativo seguro. La letra es cualquier cosa menos tibia (*«Who can kill a general in his bed... Overthrow dictators if they're Red... Fuckin'-A man... CIA man»*, «Quién puede matar en la cama a un general... Derrocar dictadores si son rojos... Un puto hombre A... Espía de la CIA»). Si esta letra no te llama la atención es que estás comatoso. Es asombroso lo potentes que podían ser los Fugs con cuatro instrumentos afilados.

Esta canción convierte a un funcionario de la CIA en un héroe de tebeo. Uno casi se pregunta por qué a DC Comics o Marvel no se les ocurrió un personaje así. Stan Lee se lo habría pasado pipa dibujando al tipo. Este tema es el reverso paranoico del «Secret Agent Man» de Johnny Rivers. Aunque este es mucho más potente y certero.

Comprar los discos de los Fugs era como comprar los de Sun Ra: no tenías ni idea de lo que iba a pasar. Un disco podía sonar bastante pulido –todo lo pulido que podía llegar a sonar un disco de ellos–, pulido como grabado en estudio con un grupo que va al unísono, y luego escogías otro y sonaba como si lo hubieran grabado con un teléfono de lata al cabo de un palo de escoba. Parece como si los Fugs pudieran grabar en cualquier sitio; y a veces los libretos de sus discos estaban escritos en esperanto. Te desafiaban a imaginar de qué iban.

Una de las maneras en que funciona la creatividad es que el cerebro trata de rellenar huecos y lagunas. Completamos pedazos de imagen ausentes, fragmentos de diálogo, terminamos rimas e inventamos historias para explicar cosas que desconocemos. Cuando no sabes quiénes son Juanito Pírate o la Diosa del Arrabal, y no tienes ni idea sobre duchas vaginales de Coca-Cola, tu imaginación se dispara.

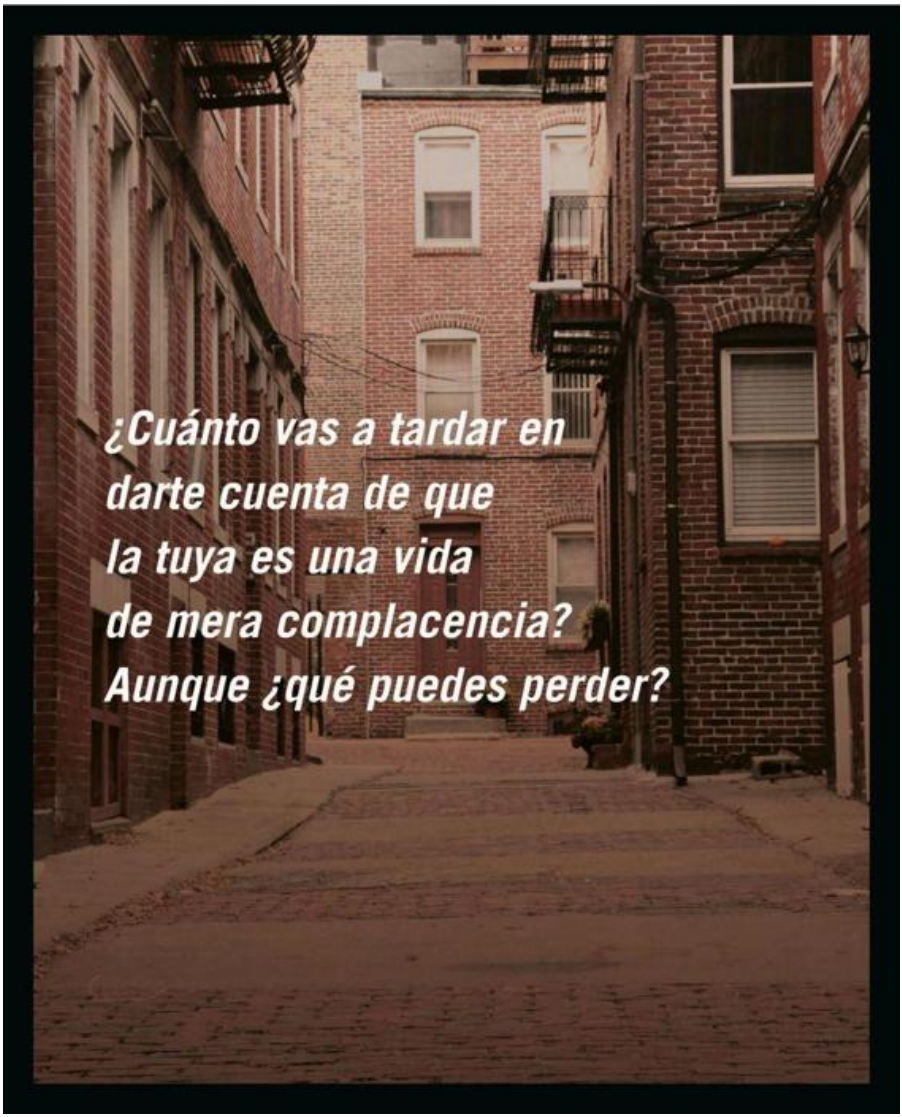
Los Fugs grabaron esta canción un par de veces: impecable y en vivo versus



rara y primitiva. Las dos están bien y dan en el clavo. Sacaron su nombre de la novela de Norman Mailer *Los desnudos y los muertos*. Cuando esta salió en 1948, las normas de la censura obligaron a Mailer a cambiar la palabra *fuck* por *fug*. Los Fugs muy bien podrían haberse llamado los Fucks, pero decidieron no jugársela para que sus discos pudieran comprarse en las tiendas y no en un callejón.

Más allá de Norman Mailer o los Fugs, la palabra *fug* nunca cuajó como sustituto para *fuck:* nadie dice «*fug you*» («jódete») o «*what the fug*» («qué coño») o «*that ain't no fuggin' good*» («eso es una puta mierda»). Seguimos empleando la terminología correcta.

Uno tiene la impresión de que los Fugs nunca explotaron todo su talento ni fuerza a la vez. Siempre daba la impresión de que se guardaban algo y que podría eclosionar en cualquier momento.


¿Cuánto vas a tardar en
darte cuenta de que
la tuya es una vida
de mera complacencia?
Aunque ¿qué puedes perder?

CAPÍTULO 28

ON THE STREET WHERE YOU LIVE
VIC DAMONE

Lanzada originalmente como single
(Columbia, 1956)
Música de Frederick Loewe
Letra de Alan Jay Lerner

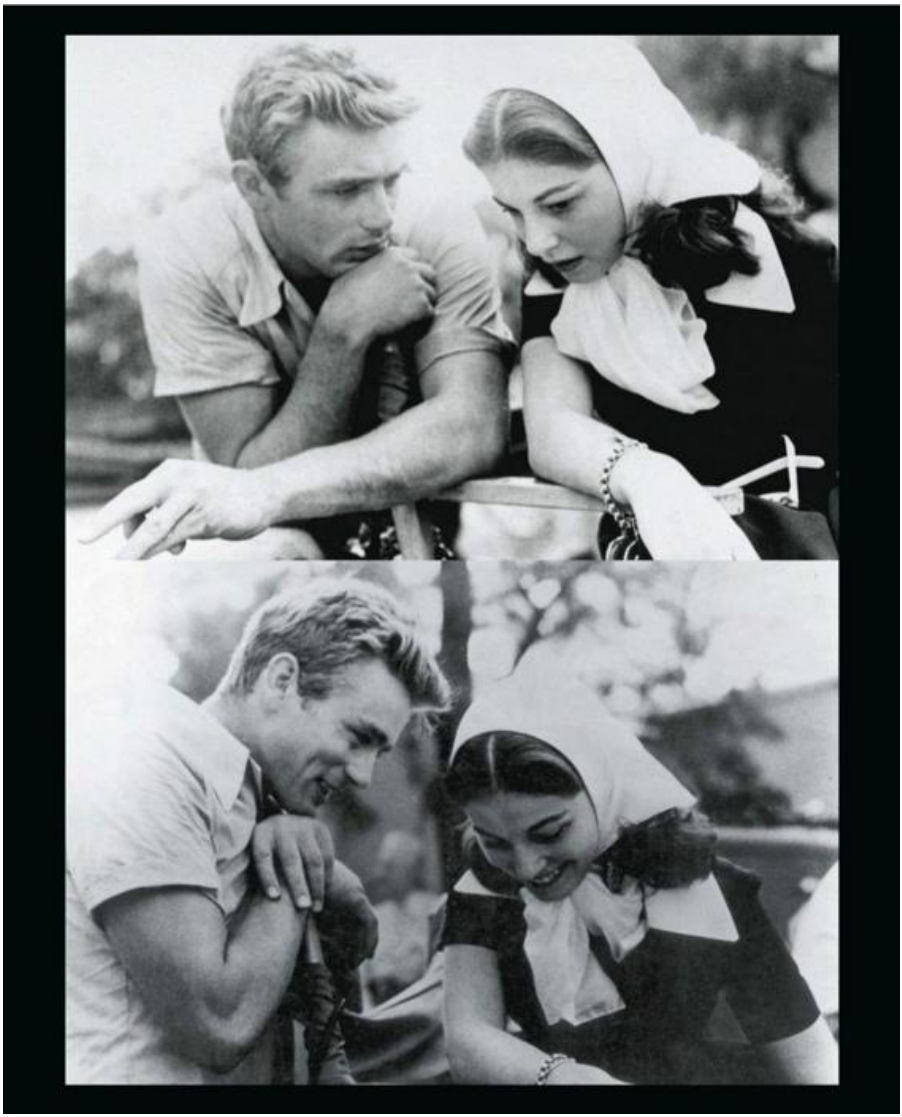
TIENES UNA COSTUMBRE, UNA MALA costumbre: te encanta que te den caña. Te va la calentorra, la vampiresa que vive por aquí, y estás atontado por ella, te ha pillado bien.

Estás en la calle donde vive, en el callejón de atrás. No sabes exactamente dónde vive, pero es por aquí. Has recorrido cada acceso, examinado la calle de la A la Z, como antes, pisas el mismo terreno, nada ha cambiado. Pero de pronto todo cambia. El pavimento que siempre estuvo bajo tus pies despega, sin más, y ya está boca abajo. Sales disparado a las alturas hasta un rascacielos, rasgas las nubes. Cuando miras hacia abajo todo se ve diminuto e insignificante, incluso la calle donde vive ella, te ves allí: un no-ente, un no-ser. Entonces te estampas de nuevo en la realidad, tras una larga caída impactas en el cemento como un

tren exprés, pero sin un rasguño, así que todo debe de seguir en orden. Y lo retomas allí donde lo dejaste. Recorres callejones oscuros, miras en vestíbulos y pasadizos, con la esperanza de atisbarla, ya te has visto así otras veces.

¿Realmente es esta la calle donde vive? Tiene que serlo, porque aquí los pájaros cantan, y no podría haber pájaros cantando en ninguna otra calle. Aún conservas cierto sentido de la orientación, así que te pones a caminar de nuevo. ¿Hay lilos en esta parte de la ciudad? Te lo piensas, pero no mucho. La gente se detiene y mira, pero te da igual, andas ensimismado y demasiado puesto como para darte cuenta. Te miran mal, embobados, y cotillean. Pero la cosa no te afecta. No vas a romperte la cabeza para fingir que te importa. El escrutinio te deja indiferente. No hay otro lugar en el mundo en el que quisieras estar más que en esta calle sin salida, la calle donde vive.

¿Cuánto vas a tardar en darte cuenta de que la tuya es una vida de mera complacencia? Aunque ¿qué puedes perder? Cuanto menos la veas, menos posibilidades tienes de ofenderla, eso piensas tú. Deja que el tiempo vaya pasando, qué más te da. En una fracción de segundo todo podría volver a cambiar. Estás en la calle donde ella vive. Podrías estar en cualquier calle del mundo, pero prefieres esta. Es una calle vieja, anticuada, y se las sabe todas, te conviene estar a buenas con ella. Tenéis que ser amigos.



ESTA CANCIÓN SE BASA EN el esquema trisilábico: «*street before*», «*feet before*», «*heart of town*», «*part of town*», «*bother me*», «*rather be*». Uno puede apañar sus propias rimas: «aquí va», «claro está», «falta sal», «huele mal». «Va a rimar», «a la par». «Vic Damone.» «Qué huevón.»

Quizá sea lo más cerca de una persona que puedas estar: en la calle donde vive. Quizá pienses que esa persona puede aparecer en cualquier momento, tan cerca estás. Quizá te tiras toda la noche esperando, y el día también. Quizá pase un coche de la poli y te pregunte qué haces ahí. Si les cuentas la verdad, que estás esperando ver a alguien, puede que te arresten por acoso. Depende de quién sea. Podrías estar acosando a alguien en el South Bronx, pululando por la calle donde vive. Nadie sabe cuánto tiempo vas a estar esperando.

En caso de que pudieras cantar como Vic Damone, quizá consiguieras librarte. Vic Damone se casó con Pier Angeli en los años cincuenta. Pier Angeli fue el gran amor de James Dean. Cuenta la leyenda que, el día en que Pier Angeli se casó, Dean estuvo esperando en su moto al otro lado de la calle. Es un dato revelador: el hecho de que Pier Angeli pudiera pasar de alguien como James Dean a Vic Damone en un abrir y cerrar de ojos. Uno se pregunta qué relación podía haber. ¿Vio algo de Jimmy en Vic Damone? ¿O solo necesitaba alejarse lo más posible?

Puede que esta canción se le pegara a James Dean el resto de su corta vida.

CAPÍTULO 29

TRUCKIN' THE GRATEFUL DEAD

Lanzada originalmente como single y en el álbum *American Beauty*
(Warner Bros., 1970)
Música de Jerry Garcia, Bob Weir y Phil Lesh
Letra de Robert Hunter

LOS GRATEFUL DEAD NO SON UN GRUPO de rock and roll al uso. Son básicamente una orquesta de baile. Tienen más en común con Artie Shaw y el bebop que con los Byrds o los Stones. Los derviches danzantes son un ingrediente tan importante como el que más de los muchos que conforman su música. Existe una gran diferencia entre el tipo de mujeres que ves desde el escenario cuando estás con los Stones y el que ves cuando estás con los Dead. Con los Stones es como estar en un festival de porno. Con los Dead se parece más a las mujeres que aparecen en el río de la película *O Brother!* Flotantes, serpenteantes y escurridizas como en un ensueño. Miles de ellas. Con la mayoría de los grupos el público suele participar como si fuera un deporte de masas, está allí y mira. Mantiene la distancia. Con los Dead el público es parte del grupo: casi lo ves sobre el escenario.

Los Dead son de un mundo diferente al de sus coetáneos. Jefferson Airplane, Quicksilver Messenger Service, Big Brother... ni siquiera juntos sumarían un cacho de los Dead. Lo que los convierte básicamente en una orquesta de

baile es probable que se deba de entrada a Phil Lesh, bajista clásico y de jazz, y a un Bill Kreutzmann influido por Elvin Jones. Lesh es uno de los bajistas más talentosos en cuanto a sutileza e inventiva que se pueden escuchar. Y combinado con Bill Kreutzmann la sección rítmica resultaba imbatible. De hecho, es la sección rítmica junto con elementos del rock and roll tradicional y de la música folk americana lo que hace insuperables a los Dead. En armonía con su público, es como un gran ballet flotante a la deriva. Sus tres cantantes, dos baterías y un trío armónico lo vuelven un grupo difícil de batir. La versión posmoderna de una dinamo rocanrolera de musical jazz.

Luego está Bob Weir, un guitarra rítmico muy poco ortodoxo. Con su propio estilo, no muy alejado del de Joni Mitchell, pero de otro lugar. Interpreta extraños acordes aumentados y semiacordes con intervalos impredecibles que de algún modo se acoplan a Jerry Garcia, que toca como Charlie Christian y Doc Watson al mismo tiempo. Todo eso más un poeta residente, Robert Hunter, con un amplio abanico de influencias –desde Kerouac hasta Rilke– y empapado de las canciones de Stephen Foster. El conjunto genera un amplio abanico de oportunidades para que los Dead puedan tocar prácticamente cualquier tipo de música y hacerla suya.

«Truckin'» es una de sus canciones insignia, y en la letra combina las vicisitudes de un mundo vasto y bestia. Aquí aparece incluso un hombre que va haciendo «Do-dah», como en la canción.* *«I came down south with my hat caved in»* («Me vine al sur con el sombrero vacío»). Podría tratarse de una canción de Grateful Dead de cien años atrás.

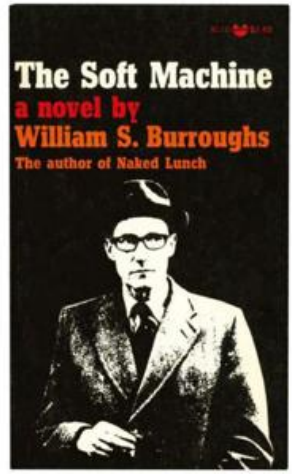
Cuando vas a un concierto de los Dead te encuentras en la ruta corsaria de la costa berberisca, allí en la bahía de San Francisco. En cualquier momento te podrías caer a un bote por una trampilla y verte embarcado a la fuerza hasta la China sin saberlo siquiera. Aunque la canción mencione varias ciudades tiene poco que ver con «Promised Land» de Chuck Berry, «Dancing in the Street» de Martha and the Vandellas o incluso «I've Been Everywhere» de Hank Snow. La can-

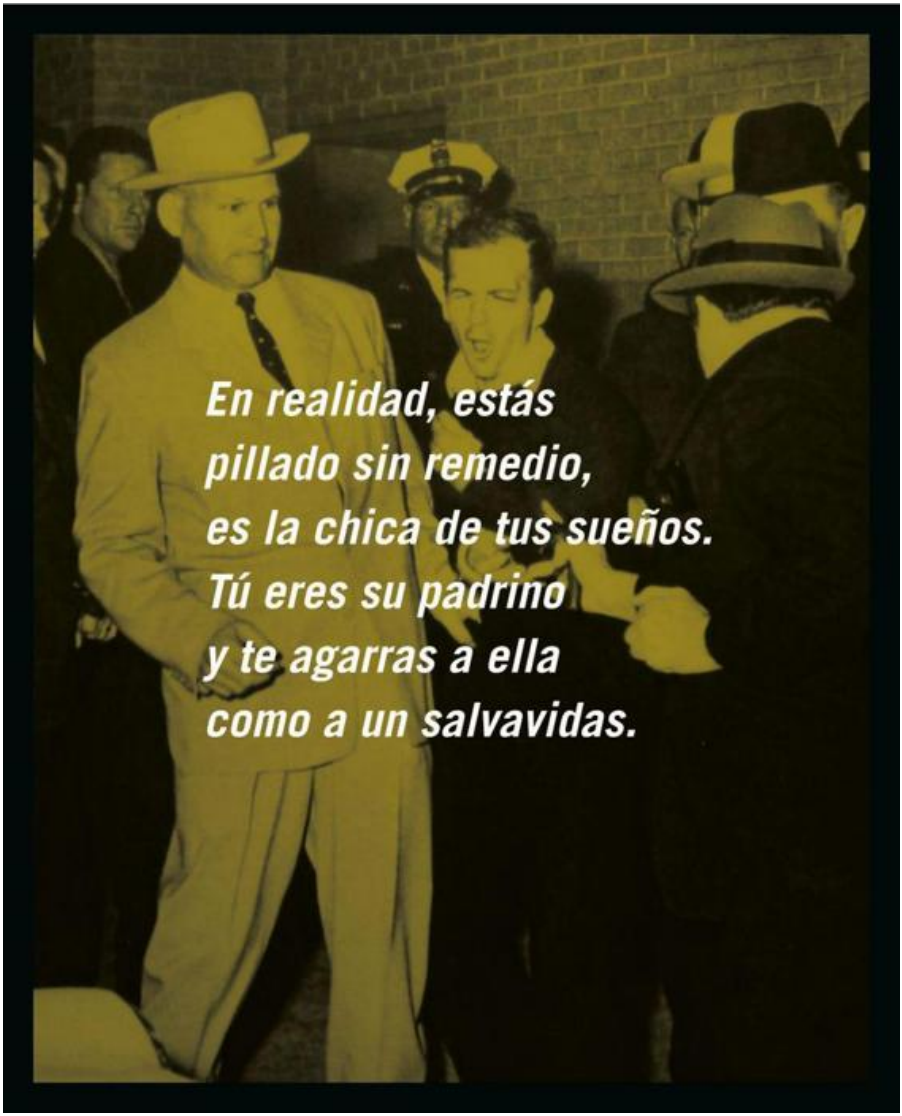
* La letra de la canción dice *«Keep truckin', like the do-dah man»*. La idea del «do-dah man» (el hombre do-dah) está tomada del estribillo («Do-Dah, Do-Dah») de la celebérrima canción «Camptown Races», de Stephen Foster. *(N. del T.)*

ción pasa siempre en la misma calle. Chicago, Nueva York, Detroit, Nueva Orleans, Houston, Buffalo. Siempre la misma calle mayor. Mucho antes de que los Estados Unidos se transformaran en un único y enorme centro comercial.

La canción es un medio tiempo, que va cogiendo más velocidad. Cuenta con una primera estrofa magnífica, que no afloja ni se deshincha, y todas las estrofas sucesivas podrían muy bien ser una primera estrofa. Flechas de neón, marquesinas brillantes, Dallas y sus corruptelas, la dulce Jane, vitamina C, Bourbon Street, bolos, ventanas de hotel y el clásico verso «*What a long strange trip it's been*» («Qué viaje tan largo y extraño»). Una sensación con la que todos podemos identificarnos. Naipes que no valen un duro. Todo es la misma ciudad. Pero sigues moviéndote. Aunque la letra se va abigarrando, el sentido es comprensible y claro. La canción también cambia de ritmo y vuelve a cambiar y el coro entona su triple armonía de nuevo. «Truckin'»: evoca algo distinto a viajar. Es arduo. Pero los Dead son una banda de swing, así que no resulta muy fatigoso acompañarlos.

El tipo que canta actúa y habla como quien es, y no como otros querrían que hablara y actuara.




En realidad, estás
pillado sin remedio,
es la chica de tus sueños.
Tú eres su padrino
y te agarras a ella
como a un salvavidas.

CAPÍTULO 30

RUBY, ARE YOU MAD? OSBORNE BROTHERS

Lanzada originalmente como single
(MGM, 1956)
Escrita por Cousin Emmy (Cynthia May Carver)

ESTA CANCIÓN HABLA EN LA LENGUA materna, a velocidad de vértigo –un incendio voraz, cañero, irresistible–, coquetea con la alquimia y vale lo que cuesta. Da en el blanco, dispuesta a volverte loco, y no habla más que de Ruby.

Ruby, la chavala que puede devolverte lo que hayas perdido y hacer que lo pierdas de nuevo. Ruby es como es, vivaracha, en la onda, una dama.

Estás sentado a la sombra, despatarrado, anónimo, de incógnito, viéndolo pasar todo, impávido, curtido: impenetrable. Puedes ver lo que tendría que hacer la gente, pero no son las cosas que tendrías que hacer tú: la diferencia entre ellos y tú es como la que hay entre la noche y el día. Son mundos aparte. Esta canción sabe latín, tiene nervio y restos del vendaval.

Eres el rey del mambo y Ruby es la reina. Buenorra, voluptuosa, gatuna, con una buena delantera y en la flor de la vida. Tú acabas de empezar. Es ingeniosa

y te sacó de muchos marrones. Ninguna estatua podría ser tan hermosa, y cualquier descripción se quedaría corta. No está enfadada con nadie, te llama corazón y tú la llamas cielito, se ríe de ti, te toma el pelo, es tu princesa.

La canción está bien compuesta, es implacable, impecable. Que no te confundan la pala y la zapa. La canción irrumpe a la velocidad del rayo, propulsada por un reactor. Interpretada por magos a toda pastilla con una convicción abrasadora.

Puede que alguna vez tuvieras un roce con Ruby, pero eso es agua pasada.

En realidad, estás pillado sin remedio, es la chica de tus sueños. Tú eres su padrino y te agarras a ella como a un salvavidas. Esta canción cava hondo en las convenciones de la vieja guardia, con la pala y la zapa, abriendo brecha y sin dejar de sonreír. La canción no depende de una sola cosa para apañárselas, tiene tropecientas, y las multiplica. Ruby, ¿estás enfadada con tu hombre? Ruby, no te lleves el amor a la ciudad. «Ruby Dear», «Ruby Tuesday», «Ruby Baby». ¿Qué pasa con el nombre de Ruby? Ni siquiera es un nombre de verdad. Un «*rube*» es una

presa fácil, cuesta poco tomarle el pelo. Pica fácilmente. Apelas a sus emociones y fantasías y le puedes vender cualquier cosa. Y luego está Jack Ruby. Ruby, ¿estás enfadada con tu hombre? Puedes interpretar la canción como quieras. Ruby, ¿estás enojada con tu hombre? Pues igual sí. ¿Y eso por qué?

★ ★

LOS OSBORNE BROTHERS SON UN POTENTE

grupo de bluegrass. Quizá el más potente. Ni Roy Orbison podría sostener una nota tanto tiempo como este tío con voz de contratenor. Los Osborne Brothers cantan líneas armónicas sumamente exquisitas. Y en esta canción no resulta fácil: hay solo un acorde, pero pasan muchas cosas. Tampoco hay batería, así que todo es ritmo. La percusión estorbaría y ralentizaría. La orquestación son dos violines, veloces y tensos. Una canción como para despeñarte por un acantilado con el coche con la radio puesta y no sentir nada. Suena como un himno litúrgico. La mandolina siempre a todo gas. No se puede ir más deprisa. Sin melodía, un solo tono, todos a doscientos por hora. Sentado a la sombra y cavando con una pala. Ruby, ¿estás enfadada con tu hombre? Cualquiera lo puede entender. Cualquiera que sea una persona. Y lo sientes con tal fuerza que tampoco hace falta que lo entiendas.

El bluegrass es la cara B del heavy metal. Ambas son formas musicales empapadas de tradición. Son las dos formas musicales que no han cambiado en décadas ni visual ni auditivamente. En los respectivos campos la gente sigue vistiendo como Bill Monroe y Ronnie James Dio. Ambos estilos cuentan con una formación instrumental tradicional y una adhesión militante a la forma.

El bluegrass es la música emocional más directa y, aunque esto no le resulte evidente al oyente ocasional, la más aventurera. En este tema, los lances vocales temerarios de Bobby Osborne, sus notas sostenidas, sumados al brío de los banjos gemelos con sus melodías fulminantes generaron algo tan asombrosamente propulsivo que dejaría perplejo incluso a Yngwie Malmsteen. Esto es speed metal sin el bochorno de los leotardos de licra y el satanismo adolescente.

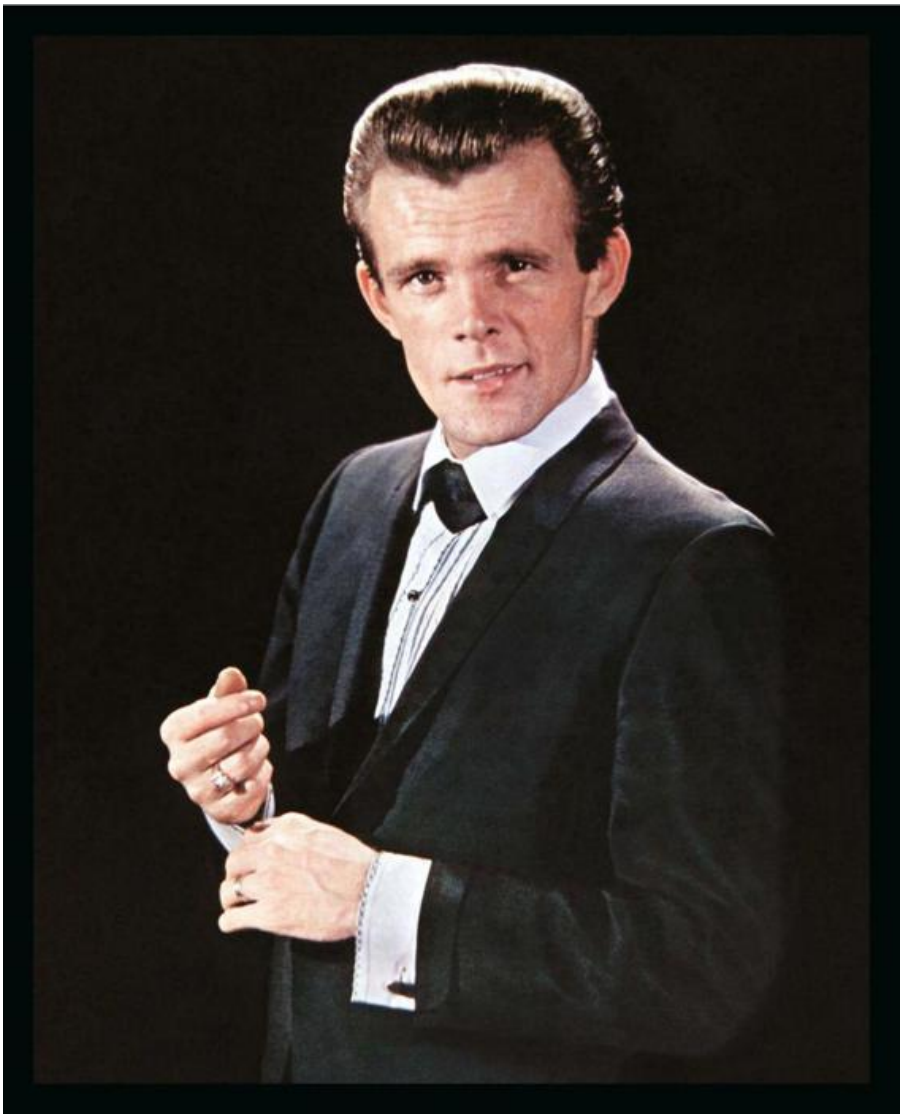
Pero la gente confunde la tradición con la caspa. Escuchamos discos viejos y los imaginamos sellados en ámbar, un retazo de nostalgia que existe para nuestras propias necesidades, sin pensar en el sudor y el trabajo, la rabia y la sangre que comportó hacerlo o en aquello que podría haber sido. La grabación no es más que una instantánea de esos músicos en aquel momento. Una instantánea puede ser una creación fascinante, pero es la elección de un momento único escogido de entre una sucesión de momentos lo que la hace inmortal.

Existe una grabación de los Osborne Brothers en un festival de bluegrass de unos diez años después de que saliera este tema. En aquel momento solo era uno de sus éxitos, y no el primer lanzamiento de su primer contrato discográfico en solitario. La canción les había funcionado y puede que ya la hubieran tocado más de mil veces en vivo. Podrían haberse limitado a cumplir con el expediente y ofrecer una versión más o menos fiel.

En lugar de eso, la canción mutó y progresó. Ahora el grupo tenía batería, y hallaron la manera de integrarla sin estropear el clímax. Un lick de circunstancias tocado una noche al banjo se fue ensayando y perfeccionando hasta convertirse en un riff nuclear, que iba bajo otra sección. Seguía siendo el mismo tema, pero las delicadas florituras y la elasticidad lo mantuvieron vivo, le quitaron el polvo.

Como es natural, alguna gente se indignó, y esa gente tendría que haberse quedado en casa. Además, en vivo, como en disco, cuando el grupo frena en seco adentrándose en esas fastuosas y abarrotadas armonías, antes de cerrar con furia de banjo, todo suena a la vez perfectamente arreglado y desbordante de un vertiginoso entusiasmo.

DL 75074
Favorite Hymns
STEREO
INCLUDING: HOW GREAT THOU ART • ROCK OF AGES • STEAL AWAY AND PRAY
LIGHT AT THE RIVER • WHAT A FRIEND WE HAVE IN JESUS • JESUS SURE CHANGED ME
THE OSBORNE BROTHERS
DECCA



CAPÍTULO 31

OLD VIOLIN JOHNNY PAYCHECK

Lanzada originalmente como single
(Mercury, 1986)
Escrita por Johnny Paycheck

HAY CANTIDAD DE RAZONES por las que las personas cambian de nombre. A algunas les imponen nombres nuevos como parte de ceremonias religiosas, rituales iniciáticos o por la llegada a otros países donde ciertos diptongos o combinaciones consonánticas extrañas sumados a diéresis y tildes inéditas hasta entonces llevan a abreviar los nombres originales con alternativas más sosas.

Y luego están los que se cambian el nombre bien escapando de algún demonio invisible o bien de camino a otra parte. Donald Eugene Lytle sabía que había nacido para algo más que lo que auguraba su nombre de pila. Su pueblo de Greenfield, Ohio, ya se le había quedado pequeño cuando llegó a la adolescencia. Había arrasado en todos los concursos locales de talentos en los que empezó con nueve años después de aprender a tocar por su cuenta todos los instrumentos de cuerda.

A mediados de los cincuenta ya tocaba el bajo y la steel guitar y cantaba armonías de tenor junto a grandes nombres como Ray Price y Faron Young y promesas como Willie Nelson. En 1960 cosechó dos grandes éxitos. Tres si contamos su cambio de nombre por el de Donny Young.

Bajo ese nombre entró en las listas de country, donde alcanzó el número 35 con la canción «Miracle of Love». La cara B, «Shakin' the Blues», fue escrita por el hombre que le brindó su segunda gran oportunidad del año al contratarle para su grupo: la leyenda del country George Jones.

Tanto George Jones como Donny Young experimentaron una transformación mientras tocaron juntos. Ambos eran enérgicos cantantes country en el estilo preferido por el productor musical Pappy Daily y gustaban de las canciones a la manera de Roger Miller como «Tall Tall Trees» y «You Gotta Be My Baby».

George era un pendenciero, solía beber y perderse bolos, pero Donny era peor. Un tipo menudo, de poco más de metro cincuenta. Como muchos hombres de baja estatura, era más recio que el interior de una bola de golf y le golpeaban casi con la misma asiduidad. Una nube negra y una extensa ficha policial acompañaban a Donny Young, cuyo nombre resultaba demasiado luminoso para alguien que se despertaba en callejones con la ropa hecha trizas tras una juerga de tres días.

En 1964, Johnny agarró una letra y la añadió al nombre de un boxeador polaco de Chicago que en 1940 se había enfrentado a Joe Louis en el Madison Square Garden. Aunque fuera derrotado aquella noche, Donny Young siguió adelante con el nombre de Johnny Paycheck. Y como en toda metamorfosis que se precie, a cualquiera que contemplara la mariposa le costaría imaginar la oruga de la que había salido.

Johnny Paycheck era el forajido que pretendían ser el resto de los cantantes country. Quizá se deba a que George Jones y Waylon Jennings nacieron ya con sus nombres, mientras que Johnny parecía saber desde la cuna que andaba huyendo y que su esperanza de zafarse, ni que fuera por un momento, de los sabuesos que le perseguían consistía en firmar con otro nombre.

Entre el caos, la vorágine y las huidas por los pelos, sin duda también había canciones. Mucha gente cree que el sonido que convirtió a George Jones en el rey de la música country surgió porque George era más de fiar y escuchaba atentamente a su exbajista. Y cuando resulta más fiable un tipo que va en cortacésped a la licorería porque su esposa le ha escondido las llaves del coche, te haces una idea de lo que debía de ser la música country por entonces.

Donny Young desterró la levedad de sus primeras grabaciones y se metió en el estudio con Billy Sherrill, el productor de Nashville que solía aporrear su pistola del calibre 45 contra la consola de ocho pistas para marcar los límites y dejar claro que no se tragaba tus chorradas.

Johnny compuso éxitos como «Apartment #9» de Tammy Wynette, así como clásicos del estilo de «(Pardon Me) I've Got Someone to Kill», que escribió con Aubrey Mayhew y grabó él mismo. Con sus grabaciones, composiciones, giras y pendencias, Johnny Paycheck había dejado de ser Donny Young.

Con «Take this Job and Shove It», himno del ciudadano de a pie firmado por David Allan Coe, llegó a lo más alto de las listas y se convirtió en héroe de la clase trabajadora.

Luego cayó en desgracia: titulares a toda página que hablaban de alcohol, cocaína, una bala del calibre 22 que rasguñó el cráneo de un hombre y, al final, veintidós meses en la cárcel.

Cuando George Strait versionó «Old Violin» dijo que Johnny Paycheck la había escrito mientras esperaba noticias sobre su indulto por parte del gobernador de Ohio Richard Celeste. Con la letra a mano es fácil imaginar a Johnny en su celda, sintiéndose como ese viejo violín arrinconado que nunca se volverá a

escuchar. Pero las canciones dan con la manera de escapar. Gente como George Strait las traslada a públicos nuevos. Y, mejor aún en este caso, Johnny también salió. Fue indultado, regresó al estudio y grabó «Old Violin». Fue el más exitoso, aunque no el último, de sus singles poscarcelarios, y se encaramó al puesto 21.

George Strait la cantaba bien, pero él mismo podría reconocer que no la vivía como Johnny Paycheck. Y George Jones era lo bastante sensato como para no intentar cantarla siquiera. Algunas canciones plantan tanta cara como una persona.

Este tipo de canciones se puede versionar, pero en verdad nadie puede hacerlas suyas. Si se la oyes cantar a algún otro quizá ni te pares a escuchar, pero con un par de versos interpretados por Paycheck te quedas clavado.

Hay una versión en vivo de una velada country: Johnny aparece sentado y la barriga le obliga a sostener la guitarra de manera inusual, bajo sus rodillas. No establece contacto visual con nadie de los que le rodean, se limita a contemplar la nada mientras canta con una voz bruñida como la madera de... sí, un violín viejo.

Ningún otro cantante country –Hank, Lefty, Kitty–, ninguno, podría acercarse a esta interpretación. La voz de Johnny desciende hasta alcanzar un tono grave de barítono y luego asciende como contratenor, una cualidad que, de algún

modo, todos los años de abusos no consiguieron arrebatarle. Amaga, se arrima al micro para un momento de sentida recitación y, en un momento dado, deja de rasguear para señalar al cielo –como Babe Ruth dedicando su home run a Johnny Sylvester–, antes de entonar una nota aguda y prístina como un arroyo alpino.

Algunos dicen que Sinatra era un matón que se transformaba en poeta cuando cantaba. Frank cantaba ante todo sobre el amor y la pérdida. En esta canción la cosa es más peliaguda: trata de la vida y la muerte.

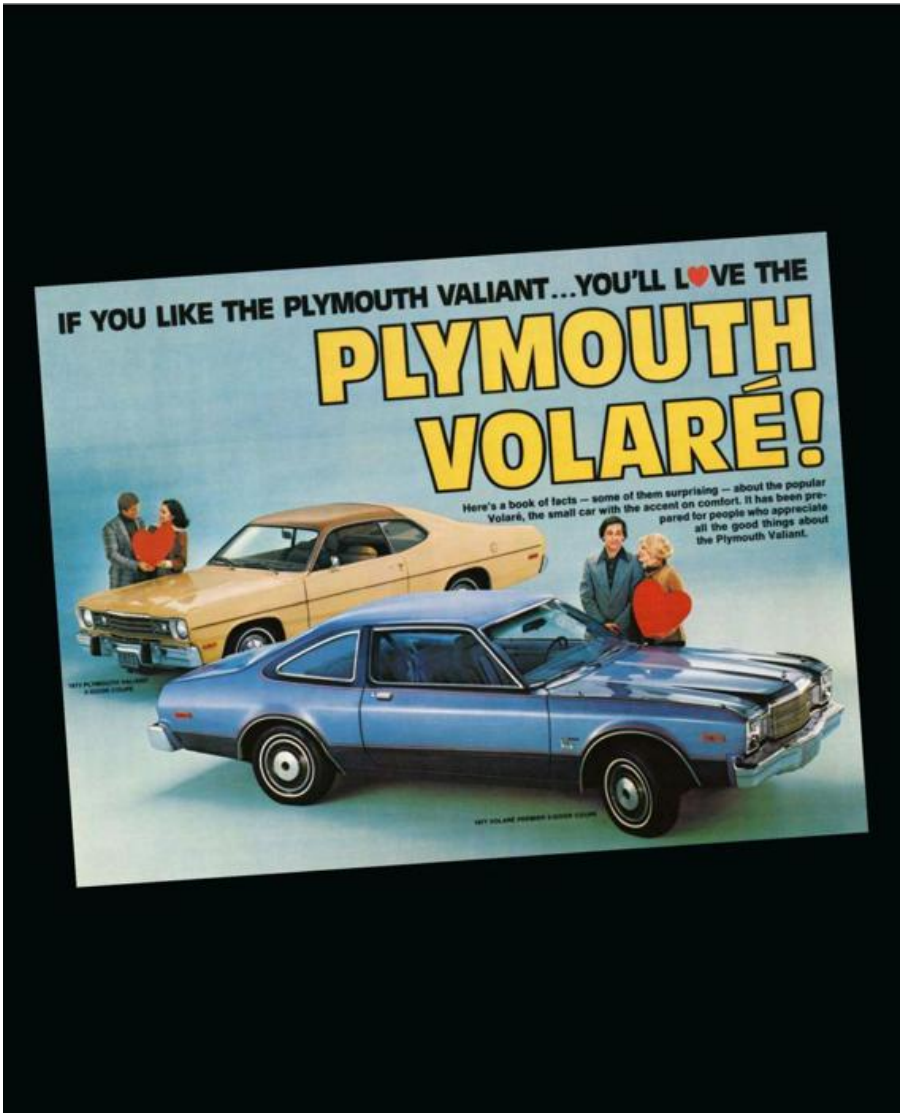
A veces cuando los cantautores componen a partir de sus propias vidas, los resultados pueden ser tan específicos que otras personas no acaban de conectar. No basta con musicar un diario para conseguir una canción sentida. Por otra parte, Sinatra nos ha instruido y sabemos ya que una canción de rima facilona tipo amor/dolor puede romperte el corazón cada vez que la escuchas.

«Old Violin» es distinta. La metáfora persistente de la caducidad, del último cartucho, es tan vívida, y aun así tan simple, las palabras tan pegadas a la interpretación de Johnny, que conocer la historia no menoscaba para nada la canción. Todos sentimos el *pathos*.

Las cosas no son siempre así. El día de su boda, Doc Pomus, aquejado de polio y postrado en una silla de ruedas, escribió la letra de «Save the Last Dance for Me» mientras miraba a la novia, que bailaba con su hermano. Aunque la historia sea tremenda, desoladora, podríamos argüir que perjudica a la canción en la medida en que sustituye un mensaje de amor universal por una serie de imágenes muy concretas. Es difícil que tu propio romance remplace al de Doc una vez que conoces ese trasfondo desgarrador.

Quizá esa sea la razón por la que tan pocas canciones creadas durante la era del vídeo pasaron a ser clásicos: nos vemos ahí atrapados en una interpretación ajena del texto. Milagrosamente, «Old Violin» trasciende.

La gente veía a Johnny Paycheck como un caso perdido. Una y otra vez demostró que se equivocaban. Era precisamente como aquel violín viejo, nada menos que un Stradivarius, quizá el mismo con que tocaba Paganini. Esta interpretación es valiente, generosa y honesta como pocas.


IF YOU LIKE THE PLYMOUTH VALIANT...YOU'LL LOVE THE
PLYMOUTH VOLARÉ!
Here's a book of facts — some of them surprising — about the popular Volaré, the small car with the accent on comfort. It has been prepared for people who appreciate all the good things about the Plymouth Valiant.

CAPÍTULO 32

VOLARE (NEL BLU, DIPINTO DI BLU) DOMENICO MODUGNO

Lanzada originalmente como single
(Fonit, 1958)
Escrita por Domenico Modugno y Franco Migliacci

VOLAR DEMASIADO ALTO PUEDE SER peligroso, una maniobra equivocada lleva a otra, y esa suele ser peor que la previa. Comprometerse demasiado rápido puede conducir al desastre, pero una vez decidido, allá vamos. Esta canción se proyecta y dispara y sigue su curso, agarra velocidad e impacta contra el sol, rebota en las estrellas, evoca quimeras y se queda a vivir en las nubes. Es una canción fantasiosa y no abandona las alturas.

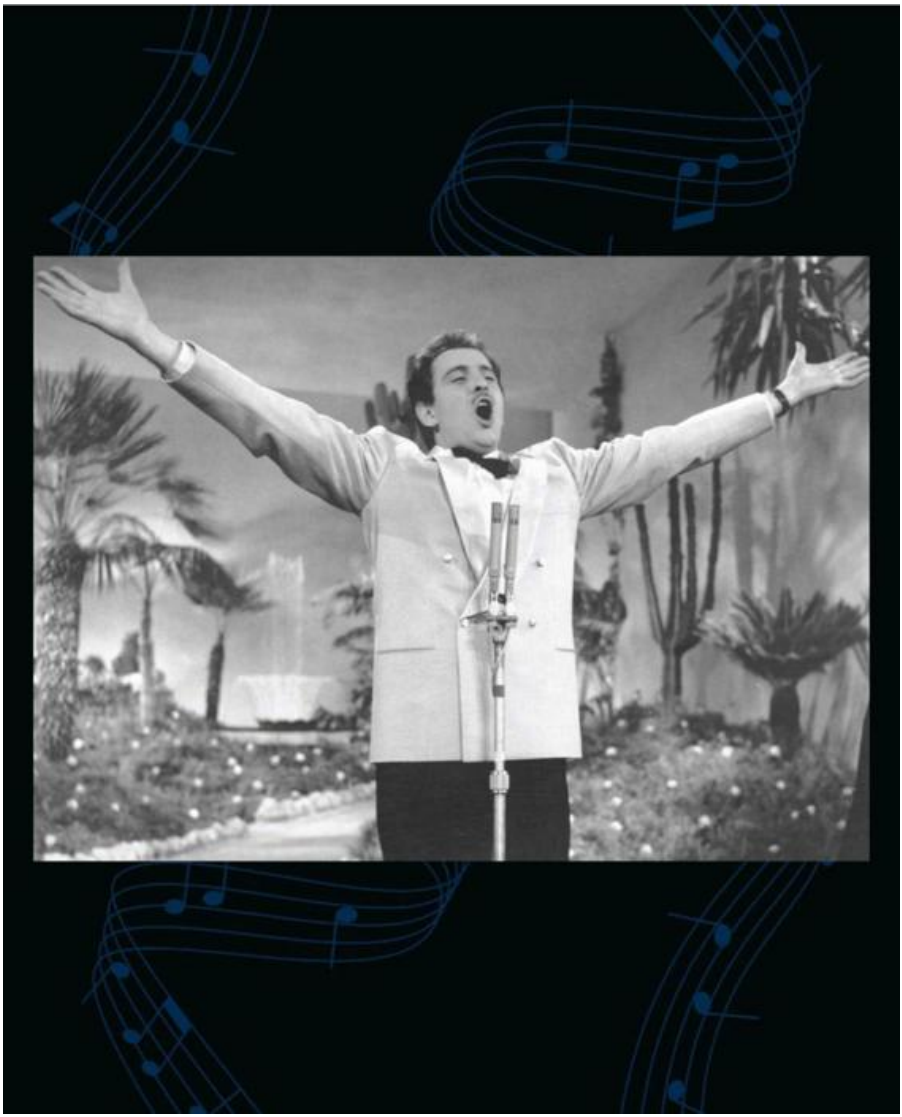
Ya se lo imaginan: Utopía pintada de azul. Pintura al óleo, maquillaje, cosméticos, frescos con brochazos de azul, y uno canta como un canario. Andas extasiado y caminando por las nubes, en un espacio infinito.

Eres los Bobbsey Twins, dos cabezas que piensan como una, es asombroso y magnífico. Te colocas y lo pasas en grande y todos disfrutan, vamos, que hay

que vivir un poco. Estamos a un peldaño del séptimo cielo. Andas disparado, maniobrando, como un piloto a los mandos. Te ves en tus propios sueños y estás extasiado. Cruzas volando el velo, ligero como una pluma, parándote un momento sobre algodones etéreos, muy por encima del mundanal ruido, los entendidos, los jueces y las camarillas. Todas las organizaciones, todo aquello que te quiere agarrar de los pies y bajarte a la tierra.

Vas como un cohete rodeando el orbe, a través del laberinto. Normal que tu corazón cante. Canta las melodías con la tonalidad y las vibraciones de los sentidos. Ragtime, bebop, ópera y música sinfónica. El sonido de los violines te zumba en los oídos, y todo suena afinado, entonado con tu ser mercurial. Has salido de gira por dimensiones ajenas. Estás en el borde del universo entre el bullicio del gran milenio, solo puedes ir para arriba.

Tienes bastante claro que te has convertido en una especie de mutación biológica, ya no eres un simple mortal. Podrías descuartizarte a ti mismo y arrojar los cachos por ahí. Pisando a fondo, ascendiendo sin control donde todo pasa a ser un borrón brumoso y debe bastarte con la imaginación. Revoloteas y planeas, no hay nada que no puedas descubrir, hasta las cosas escondidas, cuanto más subes, más entiendes. Tratas de hablar contigo mismo, pero tras unas pocas palabras la conversación se termina. Resplandeces como un cometa, abalanzándote hacia las estrellas, puede que estés loco, pero no eres idiota.



PUEDE QUE ESTA SEA UNA de las primeras canciones psicodélicas, anticipándose al «White Rabbit» de Jefferson Airplane en al menos diez años. Jamás oiréis ni sentiréis una melodía más pegadiza. La oyes incluso si no la oyes. Es una canción que se filtra en el aire. Una canción para tocar en bodas, bar mitzvás y, quizá, funerales. Es el ejemplo perfecto de cuando no se te ocurre ninguna letra para ponerle a una melodía y te limitas a cantar «Oh, oh, oh, oh». Aparentemente habla de un hombre que quiere pintarse de azul y echarse a volar. *Volare* como «volemos hasta el *cielo infinito*». Sí, el cielo infinito. El mundo entero puede desaparecer, pero yo sigo en mi cabeza.

Hay algo sumamente liberador en escuchar una canción en un idioma que no entiendes. Id a la ópera y el drama se abalanzará desde el escenario incluso aunque no entendáis ni una palabra. Escuchad un fado y notaréis que la tristeza va rezumando aunque no sepáis ni pizca de portugués. A veces puedes escuchar una pieza tan cargada de emoción que sientes que te va a estallar el corazón, luego le pides a alguien que traduzca y resulta que dice algo tan anodino como «No encuentro el sombrero».

Por algún motivo, algunas lenguas cantan mejor que otras. Sin duda, el alemán es perfecto para cierto tipo de polka trompetera bañada en cerveza, pero yo me quedo con el italiano y sus sabrosas vocales acarameladas y melodioso léxico polisílabo.

«Volare» la cantaba originalmente un cantante llamado Domenico Modugno; ya el mero sonido de su nombre suena como una canción. Es una canción que impacta en todo momento, día o noche. Es siempre lo mismo. Te ves siempre volando más allá, por encima del sol.

Bobby Rydell cosechó un gran éxito con ella. Rydell era un cantante de Filadelfia de finales de los cincuenta, uno de los que gestó el sonido Filadelfia. Rydell era un aspirante a Sinatra, o quizá a Bobby Darin. A la vez que tanto Darin como Rydell eran más o menos una versión energética de Sinatra. En

ninguno de los dos se aprecia influencia de Dino, aunque sí de Elvis. (Phil Spector tomó de esta canción el «uo, uo, uo» de «Be My Baby».)

La canción es un idilio en italiano que empieza con un breve, ensoñador, acompañamiento al piano, al que sigue la voz de Domenico envuelta en acordes de órgano antes de que levante el vuelo el archisabido gancho del título.

El sonido del disco es suntuoso, plagado de elementos dispares pero no embarullado; un batería que alterna con pericia las escobillas marchosas con el impacto de las baquetas, más una pulsación bailonga de las cuerdas y los ecos siderales de un órgano. La parte vocal se basa en el contraste dinámico: de los suaves susurros intimistas a la exultación gozosa, de un interludio recitado a una melancolía que no necesita palabras.

CAPÍTULO 33

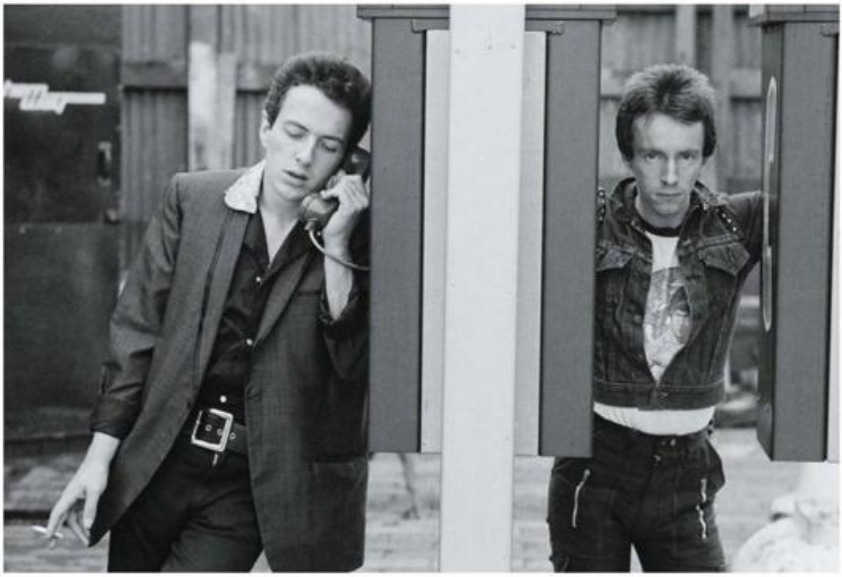
LONDON CALLING
THE CLASH

Lanzada originalmente como single
(CBS, 1979)
Escrita por Joe Strummer y Mick Jones

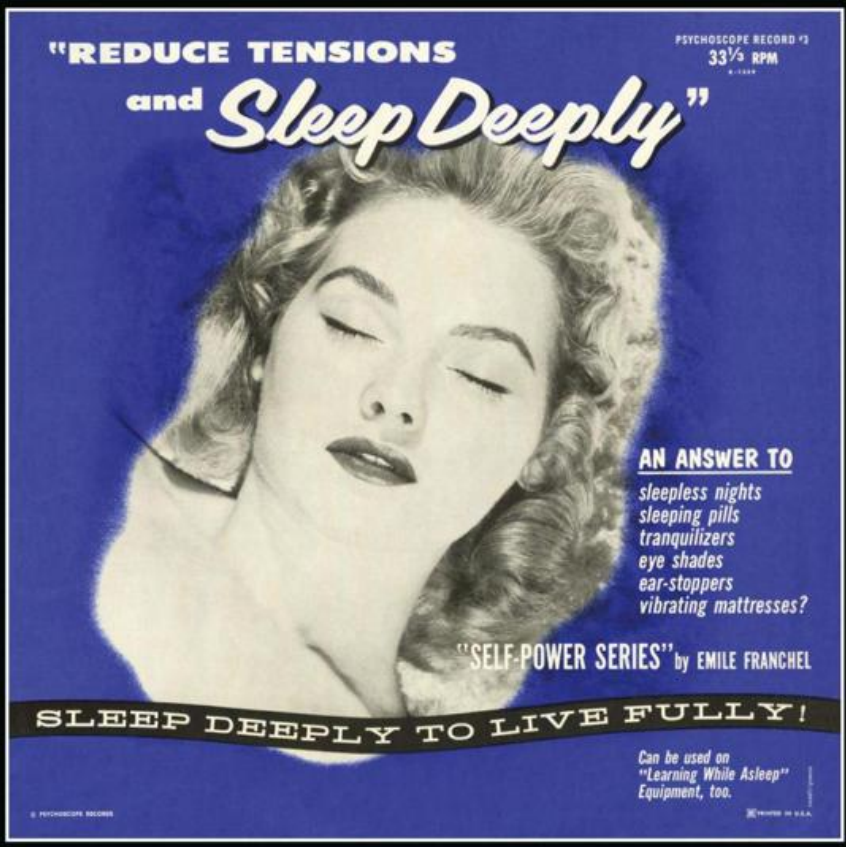
EL PUNK ROCK ES LA MÚSICA de la frustración y la rabia, pero los Clash son diferentes. Su música es la de la desesperación. Eran un grupo desesperado. Tienen que abarcarlo todo. Y no tienen mucho tiempo. Muchas de sus canciones están hinchadas, son prolijas, están cargadas de buenas intenciones. Pero esta no. Aquí estamos probablemente ante la mejor versión de los Clash, la más importante y desesperada. Los Clash fueron siempre el grupo que habían imaginado ser.

En 1923, se estrenó en Londres una obra de teatro llamada «London Calling», un musical de escenitas acarameladas. Pero la expresión sobrevivió. En los años cuarenta «London calling» solo podía tener un aire ominoso. Llamamiento desde Londres: manden comida, ropa, aviones, lo que puedan. Y ese llamamiento se antoja inmediato, sobre todo para los americanos. No sería lo mismo si llamara Roma o París o Copenhague o Buenos Aires, o Sídney, o incluso Moscú. Uno puede esquivar esas llamadas poniendo a alguien a decir: «Deje su mensaje, ya le llamaremos.» Pero no cuando es Londres quien llama.

El contrapunto a esta canción es «England Swings Like a Pendulum Do» con sus «*bobbies on bicycles two by two*» («polis en bicicleta de dos en dos»). Los Clash acabaron con eso. La beatlemanía pazguata mordió el polvo. Los Clash solo sienten desdén por la beatlemanía. Las emociones adolescentes, extremas, de la pubertad. «I Wanna Hold Your Hand» y toda la banda sonora de las niñatas y colegialas, esa histeria de quinceañeras, están fuera de lugar en el Londres actual. En el Londres real se ha declarado la guerra. Londres es parte del bajo mundo. El mundo de las drogas y la especulación inmobiliaria en los muelles; los Clash se carcajean del loco de la colina. Un porrazo te va a abrir la cabeza mientras cantas «Hey Jude». Los motores se han averiado, y los Clash viven junto al río.



Cada vez que se menciona un río en los Estados Unidos, piensas en el Mississippi. Un amplio y hermoso cauce de agua que fluye por el centro del país. Y todo lo que eso evoca. Los Clash hablan del Támesis. Pero en América no puedes evitar pensar en el Mississippi. Y eso es lo que concede a esta canción particular su gran atractivo. Se está armando la de Dios es Cristo, pero el tipo sigue viviendo junto al río, lo que le da cierta esperanza y una vía de escape por si las moscas.


"REDUCE TENSIONS
and Sleep Deeply"
PSYCHOSCOPE RECORD #3
33⅓ RPM
AN ANSWER TO
sleepless nights
sleeping pills
tranquilizers
eye shades
ear-stoppers
vibrating mattresses?
"SELF-POWER SERIES" by EMILE FRANCHEL
SLEEP DEEPLY TO LIVE FULLY!
Can be used on
"Learning While Asleep"
Equipment, too.

CAPÍTULO 34

YOUR CHEATIN' HEART HANK WILLIAMS WITH HIS DRIFTING COWBOYS

Lanzada originalmente como single
(MGM, 1953)
Escrita por Hank Williams

ESTA ES LA CANCIÓN DEL TIMADOR. En esta canción eres el estafador que me dio gato por liebre, me engatusó, me traicionó, y ahora te has quedado sin más trucos y pronto vas a estar gimiendo de dolor, una larga temporada. ¿Que cómo lo sé? Lo sé. Quizá tenga una bola de cristal, quizá lea el tarot, quizá presienta las cosas, tenga un sexto sentido. Un montón de quizás. No sé cómo lo sé, simplemente lo sé.

Tu corazón mentiroso tenía un poder ilimitado, no era fiable, sino corrupto y traicionero, era responsable de envenenar y contaminar los hogares de millones de personas, y te congratulabas por ello, te vanagloriabas. Tirabas de los hilos, actuabas como si el mundo te perteneciera, escurrías el bulto y no cumplías con tu palabra. No tenías vergüenza y no se podía confiar en ti, mordías la

mano que te daba de comer. Eras amoral, altivo y falsificabas las auténticas doctrinas de la vida, devoras carne humana, pero se acabó, te pillaron y eres culpable, y todo puede probarse con declaraciones juradas. Ciertos soplos e información privilegiada acabaron contigo, tu corazón te traicionó, no era lo que tú creías que era. Las tornas han cambiado y ya es hora de pagar tu vieja deuda.

Pronto te entrará llorera, andarás insomne y atormentado, asqueado de ti mismo. Lágrimas como un aguacero, nada de llovizna, sino cubos, una cortina de agua. Una lluvia que empapará el colchón y la colcha, un rastro de lágrimas que bajará hasta el sótano, un humedal.

Me has arrebatado toda posibilidad de ser feliz, y por eso tu cabeza te va a castigar. No podrás pegar ojo ni un minuto. Aullarás y chillarás y gritarás mi nombre, pero yo te repudio, no voy a reconocer tu voz, que ya ni suena como tuya. Quieres que te baile el agua, pero no lo haré.

Pronto irás por el mismo lado de la carretera que yo, a ver cómo te apañas. Eras intolerante, estúpido e hipócrita, y ahora tu corazón mentiroso se deja sentir. No querías que viviera una vida honesta, me embaucaste y me lo afanaste todo, y ahora ya no conciliarás más el sueño. Ni esta noche ni ninguna otra. Creíste que podías hacer cualquier cosa, que vivirías para siempre, y a eso te dedicaste. Pero te faltaba carácter para salirte con la tuya. Menuda putada, ¿no?

ESTA CANCIÓN PUEDE VERSE de dos maneras distintas. En una, por ejemplo, eres un médium. Tienes uno de esos garitos donde anuncias que lees el tarot o algo así. Alguien entra, tiras las cartas y te es fácil ver que estás hablando con una persona de corazón mentiroso, y así se lo expones. No hay nada que pueda hacer al respecto. El daño está hecho.

Una canción así hace que te examines a ti mismo y tus acciones. Está cantada e interpretada a la perfección. Las frases de violín y steel guitar conforman buena parte de la melodía. Cada frase va de la mano con la voz. Lo cual es muy difícil de hacer hoy día. Se necesitan músicos afines para estos acordes de notas simples, interpretados con la intensidad justa, exacta, que no cabe alterar. Frases como estas valen más que todos los licks técnicamente perfectos del mundo. Si Hank fuera a cantar este tema y alguien como Joe Satriani fuera a interpretar los licks de réplica a la voz, tal como ocurre en muchos grupos de blues, la cosa no funcionaría y se arruinaría una gran canción.

Ahí está el problema, como con tantas otras cosas hoy día. Ahora todo va demasiado lleno; nos lo dan todo masticado. Las canciones tratan solo de una cosa específica, no hay matices, sombras, misterio. Quizá por eso la música ya no sea un ámbito en el que la gente proyecta sus sueños; los sueños se asfixian en entornos tan enrarecidos.

Y no se trata solo de las canciones: las películas, los programas de televisión, hasta la ropa o la comida, todo se destina a cierto nicho de consumo y se mangonea en exceso. No hay un plato en el menú que no lleve media docena de epítetos, todos seleccionados para apelar a tu instinto sociopolítico-humanitario-esnob-sibarita de consumidor. Disfrute de su reducción de granja ecológica espolvoreada de cayena e infusionada con comino. Casi que prefiero un bocata de beicon y queso, acabemos de una vez.

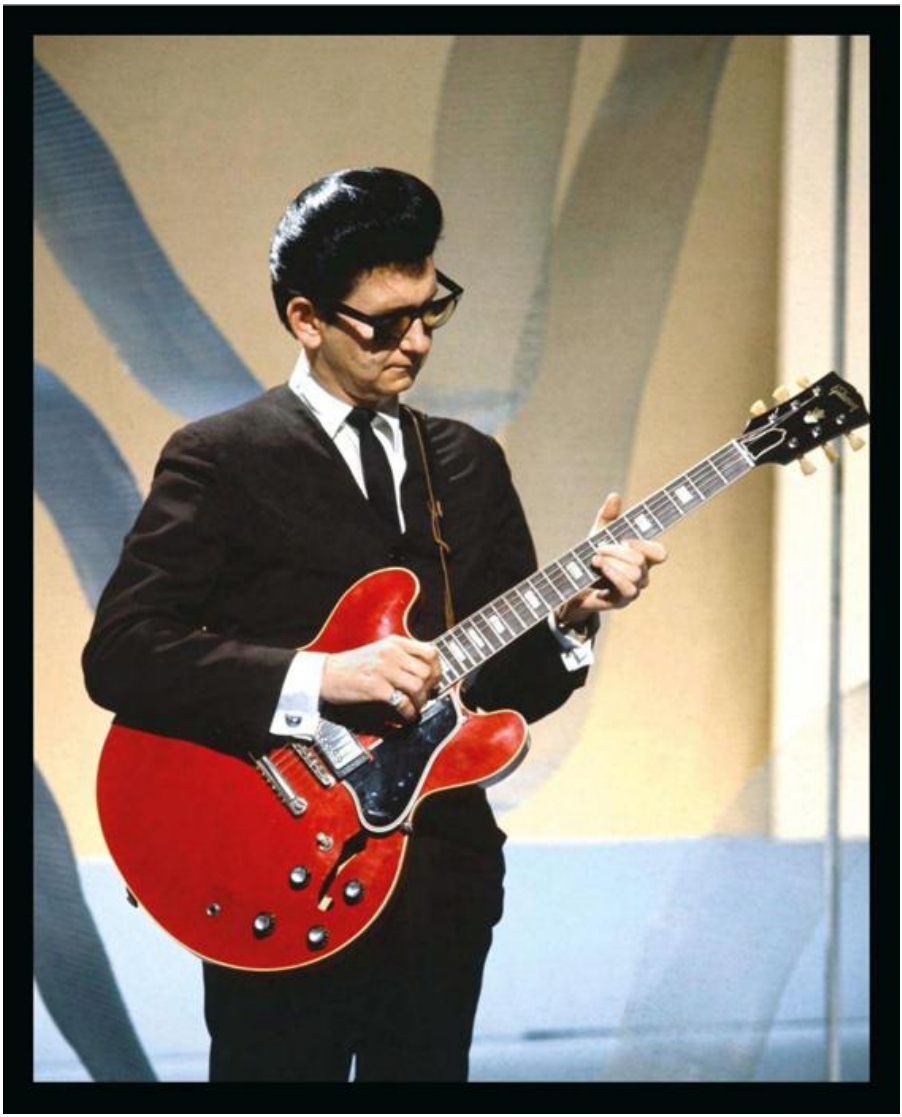
No hay nadie que pueda acercarse a Hank Williams. Si uno piensa en los estándares que grabó, y no son tantos, Hank los hizo suyos. Se le puede imaginar cantando todos los éxitos populares de la época, como «How Much Is That

Doggie in the Window», «Que Sera, Sera», incluso «Stardust» y «On the Sunny Side of the Street». Si hubiera interpretado todas esas canciones Sinatra habría tenido que sudar la gota gorda.

La simplicidad de esta canción es clave. Pero cuenta igualmente la plácida prestancia de un cantante como Hank. La canción parece más lenta de lo que es porque Hank no deja que la banda le arrastre. La tensión entre el ritmo afanoso de cuasi polka y la tristeza en la voz de Hank la clava. Hank es uno de esos escasos artistas que pueden cantar cualquier cosa y apropiarse de la canción. Escuchad «On Top of Old Smoky» o «Cool Water».

Willie Nelson sería el único al que podría incluirse en la misma liga. De hecho, llegó a cantar aquel éxito de Elvis, «Always on My Mind», y hoy todos recordamos solo la versión de Willie.

PRESSING SCHOOL
BROWN'S
TALKING PICTURE
OPERATING SCHOOL
BROWN'S
SCHOOL
RECORDS
SPECIALISTS OF
COLLECTORS ITEMS
HARD TO GET RECORDS
OLD TIME FAVORITES
SWING HOT JAZZ POPULAR
CLASSICAL OPERATIC FOREIGN
FOREIGN RECORDS
SPANISH
ITALIAN
FRENCH
GREEK
GERMAN
RUSSIAN
HEBREW
JEWISH
IRISH
POLKAS
ALBUMS
49
LUGGAGE
SALE
TRUNKS
Sale
TELEVISI
Martin
Rheingold



CAPÍTULO 35

BLUE BAYOU
ROY ORBISON

Lanzada originalmente en el álbum *In Dreams*
(Monument, 1963)
Escrita por Roy Orbison y Joe Melson

EN ESTA CANCIÓN HAS ESTADO AHORRANDO

cada céntimo, atesorando la calderilla. Trabajando por libre en tareas esclavas para poder regresar a Blue Bayou. Un lugar cerca del cielo que no se te va de la cabeza. Un lugar que abandonaste hace medio siglo por curiosidad, para ver el ancho mundo y ponerlo a tus pies.

Te topaste en cambio con largas colas de gente, hablando idiomas varios, murmurando cosas ininteligibles. Te topaste con la Torre de Babel, rascacielos de mandangas y naderías, superestructuras y armazones de fantasmadas y monsergas. No eras compatible con nadie, no aprendiste ningún secreto, no cosechaste críticas entusiastas ni éxito alguno. Nunca construiste o reconstruiste nada, y ya estás harto, de la fatuidad de todo, de jugar contigo mismo. Y quieres volver a Blue Bayou.

De vuelta al mundo espiritual y animal, de vuelta a tu dulce angelito, la vecina, a quien dejaste junto al eucalipto allá en las marismas. De vuelta a su música, su religión y cultura. Te llegan flashbacks del pasado, y quieres volver a todo eso,

antes de verte arrastrado sin remedio y que el tiempo te marchite. De vuelta a días mejores, en los que la gente es alegre, está viva, puedes pasarlo teta, hacer el burro y sacarles partido a las cosas. Donde puedes meter los remos en el agua y tentar el equilibrio en la barca. Donde puedes recuperar la cordura y el mundo será tuyo, donde tú serás el campeón, puedes cebar el anzuelo, arrojar la red, navegar en tu esquife y ser un lobo de mar. Te puedes relajar, soltar lastre y dominar el entorno: nadie te controla. Allí puedes andar con visones y ratas almizcleras y sentarte bajo el sauce negro y las hojas selváticas, entrar en la aurora con la mirada soñolienta.

Si pudieras hacerlo, lo feliz que serías, qué realizado, no más follones. Estás soñando. Verás a los amigos que abandonaste años ha, los colegas del alma, y cuando lo hagas quizá sientas que has recuperado tu vida, que estás fuera de peligro. Esperas ilusionado la alegría y la felicidad en Blue Bayou, aunque ahora estés sin amigos, solo y te veas atascado, inquieto y mohíno. Sigues siendo el que fuiste, tu forma ha cambiado pero tu espíritu es el de siempre. Estás listo para cualquier cosa. Ya lo tienes pensado.

AQUÍ HABLAMOS TANTO DE UNA CANCIÓN como de una grabación espectaculares. No siempre es así. En el estudio a veces las canciones se te escurren, se te pueden escapar entre los dedos. Algunos de nuestros temas favoritos son canciones a lo sumo mediocres que, de algún modo, cobraron vida en el momento de ser grabadas.

Ambas cosas se cumplen aquí. La tristeza existe tanto en las palabras como en los barridos operísticos de Roy, es prácticamente imposible separar la canción del cantante. Linda Rondstadt hizo una versión espléndida, pero esta siempre será la canción de Roy.

De hecho, mucha gente señala que *The Dickson Baseball Dictionary* incluye el término *Linda Rondstadt* como sinónimo de bola rápida porque la bola «pasó volando».* Cuando el locutor Herb Carneal anunciaba un partido de los Minnesota Twins y el bateador del equipo rival fallaba el golpeo de una bola rápida, Herb exclamaba regocijado: «Gracias, Roy Orbison.»

También resulta interesante que cuando salió el single entró en las listas de éxitos de pop y de R&B, pero no en las de country.

---

* *«It blew by you»* («pasó volando») se pronuncia como *«Blue Bayou». (N. del T.)*

LIBERTY
IN GOD WE TRUST
2021

CAPÍTULO 36

MIDNIGHT RIDER
THE ALLMAN BROTHERS

Lanzada originalmente en el álbum *Idlewild South*
(Capricorn, 1970)
Escrita por Gregg Allman y Robert Kim Payne

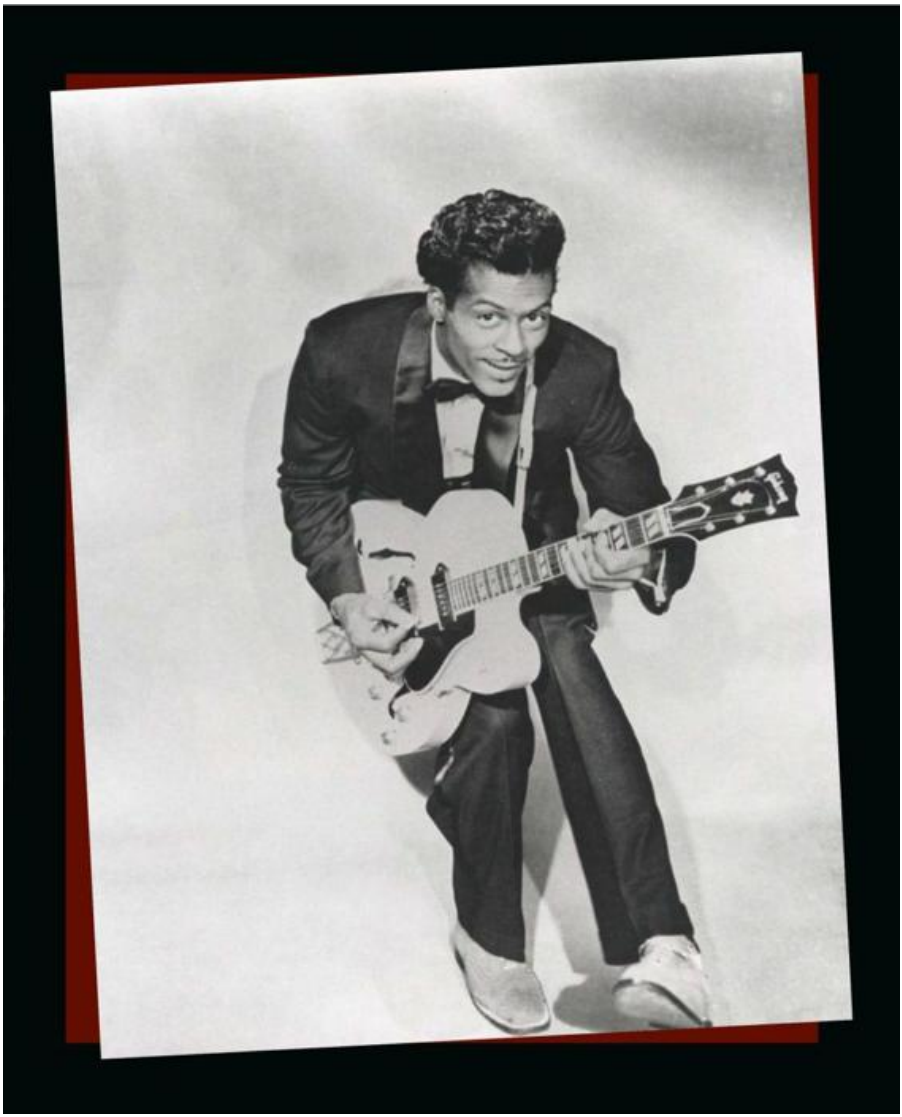
HABLAMOS DEL JINETE DE LA MEDIANOCHE,

el protagonista total. Lleva disfraz y una máscara: granjero, comerciante, ciudadano respetuoso de la ley. Al principio, no pasaba por el aro, y le dijeron: «Ojito con esa lengua.» Así que cambió de método, y ya está aquí para revertir las maneras del lugar y gobernar con mano de hierro.

Condena la inmoralidad sexual y se opone a la corrupción social. Enemigo jurado de la burocracia política, de los juegos de poder, del fraude electoral, de los líderes sindicales vendidos, de los palanganeros de partido, parásitos empresariales, viejitos lascivos e inversores de toda laya. El jinete de la medianoche busca alterar el *statu quo* y tiene el poder y la capacidad para hacer cumplir leyes no escritas. Es Bull Moose, el Whig, la izquierda y la derecha. Es el enemigo de todos los que se ceban en los débiles y los ignorantes, y representa a todos aquellos que temen hablar libremente. Impone su autoridad de forma

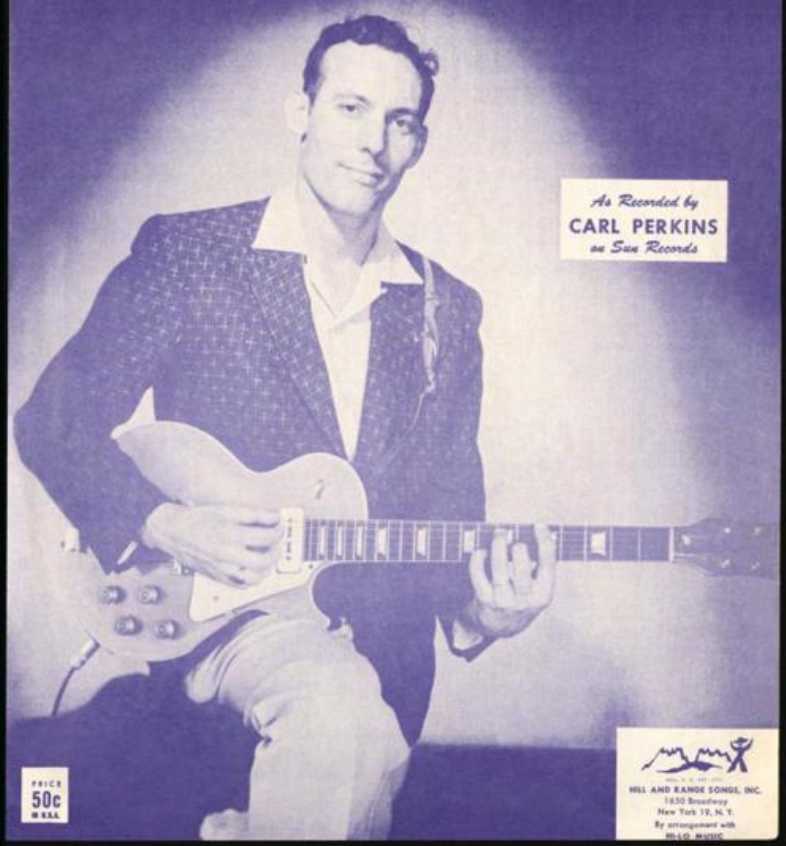
arbitraria. El jinete de la medianoche quiere volver al orden económico previo al imperio corporativo, hacer borrón y cuenta nueva. Convierte el odio religioso en mera formalidad. El jinete de la medianoche es de los que recurren a la violencia para hacer el bien. Ya te ha advertido con tiempo y es de los que llega al anochecer, cuando toca acostarse, a la hora de las brujas.

El jinete de la medianoche tiene seguidores.



BLUE SUEDE SHOES

Words and Music by **CARL LEE PERKINS**



As Recorded by
CARL PERKINS
on Sun Records

PRICE
50c
IN U.S.A.

HILL AND RANGE SONGS, INC.
1650 Broadway
New York 19, N. Y.
By arrangement with
HI-LO MUSIC

CAPÍTULO 37

BLUE SUEDE SHOES
CARL PERKINS

Lanzada originalmente como single
(Sun, 1956)
Escrita por Carl Perkins

ESTA CANCIÓN ES UNA ADVERTENCIA cargada de amenazas, una señal para los intrusos, los fisgones, los gorrones: fuera de mi vista, ocúpate de lo tuyo y, hagas lo que hagas, aléjate de mis zapatos.

Querrías entrar con buen pie con todos, pero la verdad es que hay cierta crudeza en ti que puede pasar desapercibida, y puede ser francamente desagradable cuando se trata de tus zapatos.

Tus zapatos son tu alegría y orgullo, sagrados y entrañables, tu razón de vivir, y cualquiera que los rasguñe o los lastime se la está jugando, bien por accidente o por ignorancia, da igual. Es lo único que no perdonas. Si no me crees, písalos, no te cortes. Por lo que pase después no respondo.

Te llevas bien con la mayoría de la gente, y lo aguantas casi todo. Aunque es difícil que te pillen desprevenido, con los zapatos es otra cosa. Algunos detalles te mosquean, pero te sobrepones. Que te partan los dientes, que te dejen inconsciente de una paliza, que te maltraten y descalifiquen, todo eso tampoco

pesa tanto, nada de eso es tan real como tus zapatos. Son impagables, no se compran con dinero.

Puedes encajarlo todo y pasar de ello: quémame las paredes, róbame las cosas, saquéame el coche, que mi casa arda como el infierno, pero ojo cuando se trata de mis zapatos, son estratosféricos. No tienen precio, ni son negociables. Cuidado con arañarlos o rozarlos de forma indebida. Si quieres vivir y sabes cómo, te alejarás de mis zapatos. Y no vas de tipo duro, solo dices lo que importa y lo que no: puedes beberte mi priva si quieres, absorber mi linfa, trasegártelas enteras, un trago tras otro, a ver quién aguanta más. Pero todo eso me da igual, son cosas que pasan, limítate a no rayar ni pisar mis zapatos. Aléjate de ellos, no seas bobo.

Estos zapatos son poderosos. Pueden predecir el futuro, encontrar objetos perdidos, curar enfermedades, identificar criminales, y más cosas, y yo pongo

mis límites: no los toques. No se pueden tasar, valen su peso en oro, y estás avisado. No los pises o recibirás un castigo ejemplar: habrá repercusiones. Te lo aseguro.

Estos zapatos no son como otras cosas huidizas que perecen o se transforman. Simbolizan la Iglesia y el Estado, la esencia del mundo está en ellos, nada me aprovecha más que mis zapatos. Responden a todas mis preguntas tontas. Puedo caminar ocho mil millas con ellos, son indómitos y se quedan con todo. Nunca me voy y los dejo donde sea, ni tampoco ellos me abandonan.

No se mueven ni hablan, pero la vida palpita en ellos, y retienen el poder infinito del sol. Son gloriosos como el día en que los encontré. Quizá hayas oído hablar de ellos, zapatos de ante azul. Son azules, azul de Francia. No ese azulete mierdoso, sino azul mayestático, como la luna azul, un tesoro. No trates de sofocar su espíritu, sé bueno, aléjate de ellos tanto como puedas.

HAY MÁS CANCIONES SOBRE ZAPATOS de las que hay sobre sombreros, pantalones y vestidos juntas. Los de Ray Prince siguen caminando hacia él, Betty Lou se pilló un par nuevo, Chuck Willis no quería colgar los suyos, Bill Anderson clavó unos al suelo y los Drifters llevaban arena en los suyos. Sugar Pie DeSanto le cantó a las pantuflas y Run-DMC a sus Adidas. Hay canciones sobre zapatos nuevos, viejos, embarrados, de correr, de baile, zapatos rojos para ir a la farmacia y el viejo zapato de claqué.

Los zapatos revelan carácter, posición y personalidad. Las madres solían avisar a sus hijas de que los zapatos de un hombre dicen mucho de él. En una de las versiones de *El príncipe y el mendigo,* el primero revela su identidad por los zapatos, que no quiso cambiar con el resto de la indumentaria porque no estaba dispuesto a sacrificar la comodidad de un buen calzado. A Cenicienta la identificaron por la talla de su zapato de cristal.

Félix Edmúndovich Dzerzhinski, alias Félix de Hierro, escudero leal tanto de Lenin como de Stalin, encabezó la policía secreta soviética, conocida como la Cheka. Durante el Terror Rojo de principios de la guerra civil rusa de 1918, Lenin le preguntó cuántas ejecuciones se podía atribuir a la Cheka. Dzerzhinski sugirió contar los zapatos y dividir el resultado por dos.

Por mucho que puedan revelar los zapatos, no suelen compartir alegremente sus secretos. La ropa, calzado incluido, no solía exhibir el nombre del fabricante hasta hace poco. Sí que lo hacía la de trabajo: por ejemplo, Levi Strauss, con su garantía de durabilidad. Pero cuanto mejor era la ropa, con más discreción revelaba su origen. Los pies solían tapar la firma de la marca en la plantilla, y, al igual que con la *omertà* mafiosa, la lengüeta tampoco revelaba nada.

Sin duda, uno podía ir a la calle Catorce o a cualquier bazar de cualquier ciudad y comprar un par falso de Prada, Bruno Magli o Stacy Adams, pero los enterados saben bien qué es qué. No hacía falta ver la marca para detectar la desidia en la confección: polipiel en lugar de cuero, un cocodrilo de Lacoste más bien pocho. A Snoop Dogg no le iban a dar gato por liebre, y mucho menos iba él a escribir un tema sobre una imitación.

Cuando eres joven no hay dinero para tener el mejor coche del barrio, ni la casa más grande. Pero puede que te las apañes para tener los zapatos más chulos. Son motivo de orgullo y vale la pena cuidarlos.

Antes, los zapatos de piel se conservaban inmaculados, se pulían amorosamente con una gamuza, se engrasaban y cepillaban antes de cada uso. Había que mantenerlos como recién estrenados.

La genealogía de los zapatos castos se remonta hasta la costumbre china de vendar los pies. Esa presión aplicada a los piececitos de las niñas permitía encajarlos en la forma y talla de los tradicionales zapatitos de loto, de unos asombrosos y atroces diez centímetros.

Más recientemente tuvimos los zapatos blancos de piel, un calzado tan orgulloso de su superficie inmaculada que venía con un cepillito para eliminar cualquier imperfección. Y nadie puede olvidar los zapatos de ante azul. ¿Alguna vez hubo un zapato que proclamara su frivolidad con mayor jolgorio? ¿Alguna prenda de vestir ha declarado jamás de modo más tajante que no estaba hecha para el campo, que no era para pisar mierda de vaca?

Pobre Carl Perkins, ingresado en un hospital y viendo a Elvis Presley cantar su canción «Blue Suede Shoes» en 1956. En aquel momento la versión de Carl había vendido medio millón de copias, pero un accidente de tráfico cuando iba de camino a *The Perry Como Show* frenó el impulso de su carrera y esta no llegó a recuperarse. Aunque quizá nunca estuvo destinado a ser el rey del rock and roll. Sus baladas, como «Sure to Fall», eran dolorosamente hermosas pero de alma campestre. Canciones como «Tennessee» estaban sin duda a años luz del «Promised Land» de Chuck Berry, y llegaban al extremo de presumir de que la primera bomba atómica había sido construida en Tennessee. Carl era demasiado country para la corona del rock and roll.

Elvis, por otra parte, tenía aquella mirada fiera, aquellos pómulos angulosos; era paleto pero urbanizado, con pinta de camionero, movía las caderas y tenía cierto aire de peligro animal. Carl escribió la canción, pero si Elvis estuviera vivo habría sido él quién firmara un contrato con Nike.

CAPÍTULO 38

MY PRAYER
THE PLATTERS

Lanzada originalmente como single
(Mercury, 1956)
Escrita por Georges Boulanger, Carlos Gomez Barrera y Jimmy Kennedy

«MY PRAYER» HA SIDO UN ÉXITO DURANTE

cinco décadas y se ha grabado en catorce idiomas distintos. En su origen fue un tema instrumental compuesto por un violinista francés de salón con el título «Avant de mourir», «Antes de morir», en 1926. Trece años después, un estadounidense, Jimmy Kennedy, le añadió la letra y le dio otro título, «My Prayer», que supuso un éxito fulgurante tanto para Glenn Miller como para los Ink Spots.

Es otra más de esas canciones que provienen de una melodía europea. La parte del ocaso es una intro. A muchas de las canciones de por entonces se les añadía una introducción. Si tienes un par de canciones y no sabes qué hacer con ellas, las pegas a la buena de Dios y el resultado puede ser bien catastrófico o bien revelador.

Aparentemente la letra debe de significar mucho, ya que la primera voz de los Platters se muestra de lo más emocional. «My Prayer» es un arrebato melancólico. En la mayoría de los casos, una plegaria sería para que alguien se pusiera

bien, o por todos los temas normales por los que reza la gente: quizá la recuperación de un ser querido o la mejora de cierta situación familiar peliaguda. Existen mil y una cosas por las que rezar, pero un arrebato melancólico y el mundo a lo lejos y tus labios pegados a los míos no parecen decir gran cosa en el mundo real. Garth Brooks tenía una canción llamada «Unanswered Prayers», que parece más relacionada con rezar de lo que lo está esta.

Bon Jovi tenía una canción llamada «Livin' on a Prayer». También está «I Say a Little Prayer», cantada por Dionne Warwick, pero esas son meras canciones pop. La mejor de las canciones de plegaria es «The Lord's Prayer». El resto ni se le acerca.

El tipo de los Platters, Tony Williams, es uno de los mejores cantantes de la historia. Todo el mundo habla siempre sobre cómo Sam Cooke salió del góspel para meterse en el pop. Pero nadie puede igualar a este tío. Se introdujo en el mundo del pop con su espiritualidad intacta. Uno no lo imagina siendo asesinado, desnudo, en una habitación de motel.*

A los Platters no les va el blues callejero, repleto de notas en bemol y dobles sentidos: ellos desgranan su soul con una soltura elegante a más no poder, natural y exquisita; transmiten la misma sofisticación que James Dean exhalando el humo de un cigarrillo, y emiten desde una emisora en las estrellas donde siempre está anocheciendo.

★ ★

Aquí presento otras canciones pop basadas en melodías clásicas:

«All by Myself»: basada en el segundo movimiento del Concierto para piano n.° 2, op. 18, de Serguéi Rajmáninov.

«American Tune»: basada en la línea melódica de un coro de *La pasión según san Mateo* de J. S. Bach, escuchada en la parte 1, números 21 y 23, y en la parte 2,

* Ese fue el triste fin de Sam Cooke, en el motel Hacienda, Los Ángeles, California, 1964. *(N. del T.)*

número 54. La propia versión de Bach fue una reelaboración de «Mein G'müt ist mir verwirret» de Hans Leo Hassler.

«Can't Help Falling in Love»: basada en «Plaisir d'amour» (1784), romanza popular de Jean-Paul-Égide Martini.

«A Groovy Kind of Love»: basada en el rondó de la Sonatina en sol mayor op. 36, n.° 5, de Muzio Clementi.

«Never Gonna Fall in Love Again»: basada en el tercer movimiento de la Sinfonía n.° 2 en mi menor, op. 27, de Serguéi Rajmáninov.

«Stranger in Paradise»: basada en la «Danza de las doncellas polovtsianas» de Alexander Borodín, en la ópera *El príncipe Ígor*.

«Catch a Falling Star»: basada en un tema de la *Obertura del festival académico* de Johannes Brahms.

★ ★

Aquí presento algunas canciones populares con letra en inglés basadas en melodías extranjeras:

«Autumn Leaves»: «Les feuilles mortes», canción francesa con música del compositor franco-húngaro Joseph Kosma y letra del poeta Jacques Prévert. Yves Montand e Irène Joachim estrenaron la canción en la película *Las puertas de la noche* (1946).

«Beyond the Sea»: «La mer», canción francesa de Charles Trenet. Roland Gerbeau la grabó por primera vez en 1945; Trenet la grabó en 1946.

«Cherry Pink and Apple Blossom White»: «Cerisiers roses et pommiers blancs», canción francesa con música de Louiguy y letra de Jacques Larue. Grabada por vez primera por André Claveau en 1950.

«Feelings»: «Pour toi», canción francesa con música de Louis «Loulou» Gasté y letra de Albert Simonin y Marie-Hélène Bourquin. Dario Moreno la estrenó en la película *Le feu aux poudres* (1957).

«The Good Life»: «La belle vie», canción francesa con música de Sacha Distel; incluida en la película *Los siete pecados capitales* (1962).

«I Wish You Love»: «Que reste-t-il de nos amours?», canción francesa con música de Léo Chauliac y Charles Trenet, letra de Charles Trenet. Trenet la grabó por vez primera en 1943.

«If You Go Away»: «Ne me quitte pas», canción francesa con música y letra de Jacques Brel. Brel la grabó por vez primera en 1959.

«Let It Be Me»: «Je t'appartiens», canción francesa con música de Gilbert Bécaud y letra de Pierre Delanoë. Grabada por primera vez por Bécaud en 1955.

«My Way»: «Comme d'habitude», canción francesa con música de Claude François y Jacques Revaux, letra de Claude François y Gilles Thibaut. Grabada por vez primera por François y lanzada en 1967.

«What Now, My Love?»: «Et maintenant», canción francesa con música de Gilbert Bécaud y letra de Pierre Delanoë. Grabada por vez primera por Bécaud en 1961.

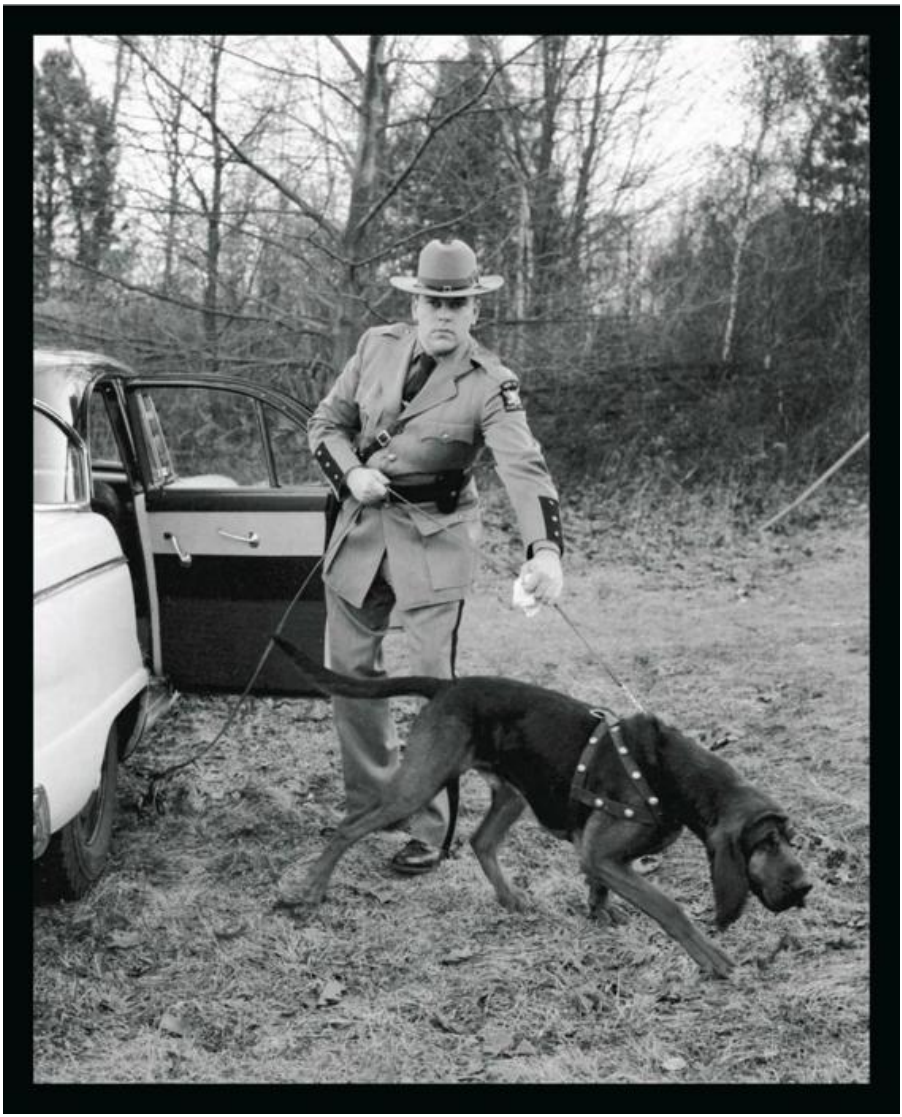
«Yesterday, When I Was Young»: «Hier encore», canción francesa con música y letra de Charles Aznavour. Grabada por vez primera por Aznavour en 1964.

«Sukiyaki»: «Ue o muite arukō», canción japonesa con música de Hachidai Nakamura y letra de Rokusuke Ei. Grabada por vez primera por Kyu Sakamoto en 1961.

«Answer Me»: «Mütterlein», canción alemana con música y letra de Gerhard Winkler y Fred Rauch. Grabada por vez primera por Leila Negra y el Coro de los Niños Cantores de Viena en 1952.

«A Day in the Life of a Fool»: «Manhã de Carnaval», canción brasileña con música de Luiz Bonfá y letra de Antônio Maria. Grabada por vez primera por Bonfá y otros para la película *Orfeo negro* (1959).

RECORDS



CAPÍTULO 39

DIRTY LIFE AND TIMES WARREN ZEVON

Lanzada originalmente en el álbum *The Wind*
(Artemis, 2003)
Escrita por Warren Zevon

LA CANCIÓN DEL DESDICHADO, la vida tóxica –una canción que se corrompe a sí misma y a los demás–, una confesión en el lecho de muerte. Tus días de pichabrava se acaban, estás en las últimas. Viviste una vida de excesos, de molicie. Una vida obstinada, libre de ataduras, ahora toca cerrar el balance y quitarse de en medio.

No soportabas que te dijeran qué hacer, aunque fuera por tu bien, no tolerabas que te mandaran, tenías ideas propias. Siempre te gustaron las putas y las travesuras más que el trabajo y la gloria, tenías tanta energía, follabas a todo tren. Eras un tipo sabio, un gurú, el chamán que viste toga en las orgías. El depravado con pico de oro que sablea de todo a quien sea y les cuenta más cosas de las que quieren saber. Eras más malo que la tiña, tremendo: el rompecorazones ansiado por toda mujer y un toro imponente para los hombres, el médico chiflado que sorbe la leche de la sabiduría de las enfermeras. Eres el mujeriego empalmado que mea oro y trae oleadas de entusiasmo a las vidas rancias y en-

gorrosas. Pagabas con cheques sin fondos y fustigabas al primero dispuesto a ayudar.

Te rodeabas de mamones y gilipollas, que te ayudaban a librarte de la cárcel, y así estaban las cosas: aunque eso es solo una parte. Ibas de flor en flor, arrimabas el ascua a tu sardina. El camorrista cuya esposa dio por perdido, aunque no te enteraste. Estabas calle arriba jodiendo como un demente con una mujer que apenas conocías, sobre una alfombra de piel de tigre, fumándote una cachimba.

Ahora andas buscando a la próxima, una mujer no muy vistosa con un corazón de oro, un auténtico portento, pretenciosa y arrogante. Alguien que te hunda aún más en tu vida sórdida. Una mujer que te adore y te bese el culo, y si no la pillas te irás con su hermana. Eres de lo más grosero, estás asqueado y llorarías de aburrimiento. Tu vida ha sido un pasote, una juerga tras otra, aunque depende de hasta dónde quieras contar.

Ahora te falla el físico –pierdes vigor y hombría–, hay un vacío en el centro de ti. Le cantas un largo adiós a la grandeza, amontonas las cenizas de tu vida en un rincón. Aun así, sigues teniendo la entereza y la osadía de mirarle a la cara al final y seguir tirando con arrojo. Impávido y duro de roer, ni triste ni lúgubre, te yergues entero, molón, fiero e intrépido. Das por cerrada una vida acribillada, vas a por todas, resuelto y firme.

Esta canción es de una belleza mareante. Esta es una canción temeraria.

ESTA GRABACIÓN ES FANTÁSTICA, aunque no es el Warren más conocido de «Werewolves of London» y de temas como «Poor Poor Pitiful Me». Es otra voz, pero igual de auténtica. Escuchad las armonías vocales de este disco. Suenan como si las estuvieran grabando en la cocina. Sin ensayar y tan funky como de costumbre. No se escuchan armonías como estas en demasiados discos. Es una interpretación brutal, lo que incluye a todos los que tocan en ella. No hay una nota fuera de lugar, del guitarrista al bajista. En esta canción el contenido es lo que cuenta, y este se expresa de la manera más certera.

Han quedado atrás la bravuconería, la jactancia y la pose del primer Warren. A diferencia de la mayoría de los casos en los que eso es todo lo que alguien tiene que ofrecer, y cuando se queda sin ello todo se esfuma, Warren sigue dando guerra. Te muestra la otra cara y es igual de potente.

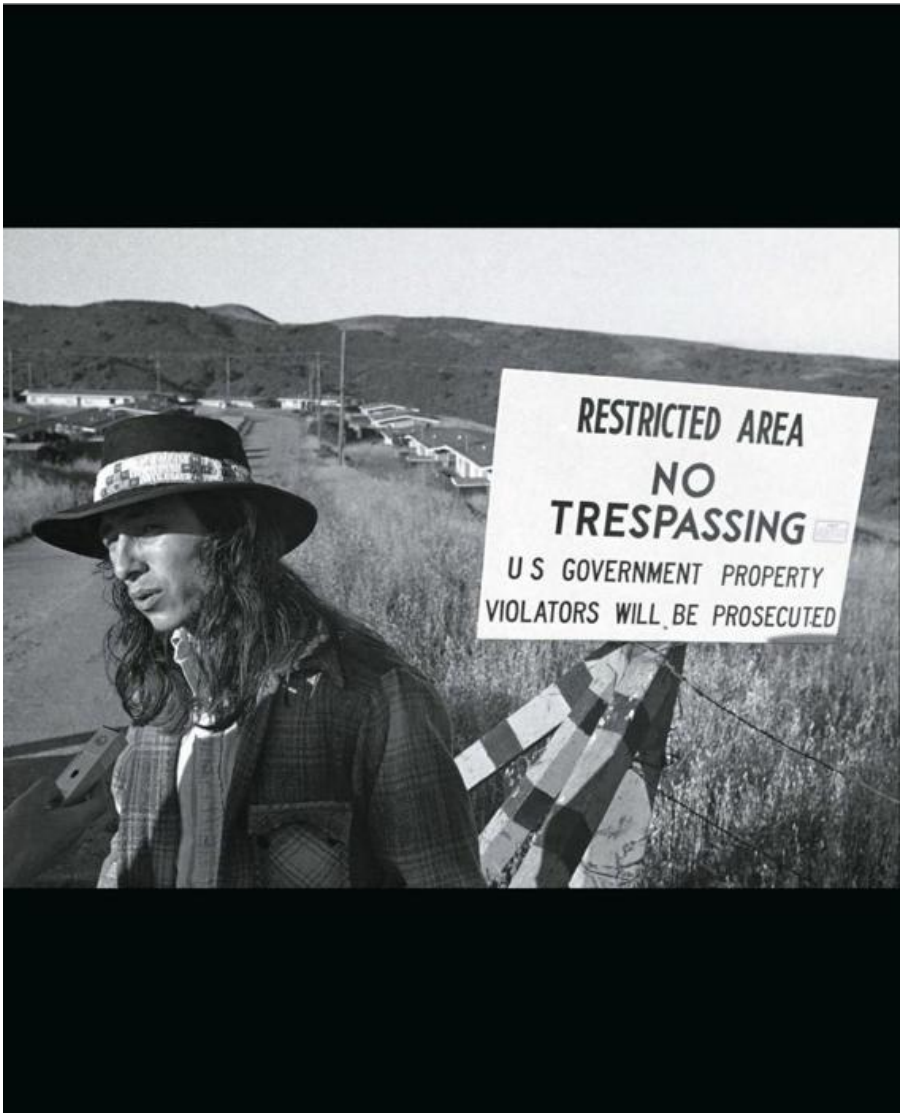
El fanfarrón, el libertino, el observador irónico y el borrachuzo fueron papeles que Zevon decidió interpretar en sus canciones. Y puede que también en algunos momentos de su vida. Pero en esta canción, despojado hasta los huesos, su talento se te abalanza encima como serpientes que salen disparadas de una caja sorpresa.

Ser escritor no se elige. Es algo que uno hace y a veces alguien va y se da cuenta. Warren fue escritor hasta el final.

Pero la escritura estaba ahí para apuntalar su brillantez pianística. En otras palabras, la letra y el piano eran dos caras de la misma moneda.

Aquí toca Ry Cooder, y Ry Cooder es un creyente. Sin mapa ni brújula trató de imaginar la conexión entre Blind Lemon Jefferson y Blind Alfred Reed, allí donde la música norteña se fundía con el blues más desgarrado; allí donde bailaría hasta un paralítico.

Ry vivía y respiraba música, aprendió al pie de los maestros y trasladó su conocimiento de un lugar a otro como si fueran semillas. Mejoró cada uno de los discos en los que tocó y otros muchos en los que no lo hizo.


RESTRICTED AREA
NO
TRESPASSING
U S GOVERNMENT PROPERTY
VIOLATORS WILL BE PROSECUTED

CAPÍTULO 40

DOESN'T HURT ANYMORE JOHN TRUDELL

Lanzada originalmente en el álbum *Bone Days*
(Daemon, 2001)
Escrita por John Trudell

LA CANCIÓN DEL DESDICHADO, que va hasta el corazón del asunto.

Tu deseo e imaginación se agotan, y cuanto más larga sea la línea de la vida más difícil será que perduren. Lo cuestionas todo sobre ti mismo, pero no sabes lo que cuestionas: renuncia y abandona todos tus pensamientos, pensamientos que chocan contra una niebla densa, espesa como muro de ladrillo, que se parte en mil pedazos y desaparece, pensamientos poderosos que estallan como el Big Bang.

En esta canción aparecen infinitas maneras de volverse loco, y estás familiarizado con todas, solo que no hablas de ello, e incluso si lo hicieras sería difícil captar tus palabras. Tratas de evocar recuerdos de amistad, pero no hay forma de encontrarlos, y buscas en habitaciones donde se apilan ambiciones perdidas. Habitaciones vacías donde las cabezas más brillantes que has conocido

fueron cortadas y recompuestas. No tienes nada amable que decirle a nadie que te dirija la palabra, y tu identidad ha sido desconectada. Todo ha terminado de golpe, andas abrazando fantasmas, persiguiendo sombras: has sido víctima de energías destructoras. Le arrojaste rayos, truenos y rocas al Tiempo, pero el Tiempo pervive. A tu corazón le han dado una paliza, lo han dañado y está averiado, pero no escupe sangre, así que no reconoces ni admites el daño. Habrá alguien que escuche.

¿Dónde vas a ir? ¿Cómo identificarse con un mundo que te dio de lado, un mundo que te lo quitó todo sin preguntar, un mundo dormido, acostado en el letargo de una siesta perpetua? Acudirás a la tierra mítica para resurgir, te mirarás en el espejo del cielo nocturno y le hablarás a tus antepasados. Ellos siguen despiertos.

★ ★

PUEDES IR RÍO ARRIBA O RÍO ABAJO. Te hace falta un jalón en la orilla –un árbol o una roca– para saber si te mueves. Los piratas navegan en mar abierto y sienten como si estuvieran quietos. Cada cual juzga la historia desde el lugar en el que está. Es la única manera de que tenga sentido. En caso contrario, se pone demasiado intenso. Por eso la gente no deja de relacionar las cosas con lo que hubo antes. Dicen que los que no conocen el pasado están condenados a repetirlo, pero aquellos que lo registran de forma obsesiva están igualmente condenados a repetirlo sin cesar.

Hay una diferencia entre la imitación y la influencia. Y luego está lo que no tiene nada que ver. Como John Trudell.

La suya es una historia violenta. John era un indio Santee Dakota nacido a principios de los cuarenta en Nebraska. El territorio Santee Dakota iba desde las llanuras de Minnesota hasta Montana. Con el tiempo, el gobierno acabó concentrándoles en una reducida franja de tierra en Nebraska, donde creció John. Creció en la reserva, fue a la escuela pública local y luego se embarcó en la Marina. Cuando la dejó, vio que todos los tratados entre el hombre blanco y los indios habían sido quebrantados, y él contaba con los conocimientos, la sensibilidad y el sentido moral para hacer algo al respecto.

Estudió un ciclo formativo de radiodifusión, y aquello le sirvió para sus primeros bolos como rapsoda. Encabezó el grupo de United Indians of All Tribes que tomó Alcatraz, donde instalaron una emisora de radio y pasaron a emitir como KPFA.

Entretanto se casó, tuvo tres hijas y su mujer se volvió a quedar embarazada. Su activismo en asuntos indios se intensificó. Todo eso sucedía durante la guerra de Vietnam y las protestas por los derechos civiles, así que buena parte de las reivindicaciones de los nativos americanos pasaron desapercibidas.

El trato dispensado a los indios era una cuestión olvidada en los Estados Unidos, sobre todo en la prensa. Con la agitación negra y la furia en las calles, las condiciones de los indios en América podían dejarse de lado. Fue el más

atroz de los maltratos. Existe un lugar en Mankato, Minnesota, donde una placa en la plaza del pueblo conmemora a cuarenta indios dakota santee que fueron ahorcados allí en la década de 1870.

A finales de los setenta, John encabezó una manifestación de diversas tribus en las escaleras del Capitolio en Washington. Un día después, atentaron con una bomba incendiaria contra su caravana, cuya puerta habían atrancado, en la reserva de Duck Valley, Nevada. La esposa embarazada de John, tres criaturas y la suegra murieron quemadas vivas. Los culpables nunca fueron capturados. Eso da una idea de lo que yace en el fondo del corazón y el alma de muchas de las canciones que John escribiría más tarde.

Lo que pasa con la vida es que sigue adelante aunque se hayan agotado los titulares. John sobrevivió hasta el nuevo siglo y siguió escribiendo poemas. Recita poemas con música, es decir, un grupo de verdad con instrumentos reales. Haga el disco que haga, su grupo lo toca todo, desde rock and roll a tonadas melódicas de fondo, lo que sea que sostenga el tono de su voz y de los poemas. Un espíritu antiguo se revela en él, y eso es algo que se nota. La simplicidad de sus palabras transmite la confianza de la sabiduría antigua.

No es un rapero. Más bien un poeta clásico griego; sabes exactamente de qué habla y para quién. John se enfrentó al mismo gobierno que Toro Sentado, un gobierno que lo quería liquidar con armas o enfermedades. Sacárselo de encima y quedarse con su tierra. Estuvo solo, y ahora que murió está más solo que nunca, jamás tuvo éxito de ventas.

John no era comercial. No trataba temas populares como trapichear con drogas, hacer de macarra y el materialismo, no los glorificaba. La música de John puede y suele elevarte: quizá no haya un lugar para esa clase de cosas. John Trudell no era el tipo de indio al que le podían poner cuatro plumas y pasearle como estrella en el espectáculo de Buffalo Bill. No era un indio como los de esas estatuas que se solían poner en los estancos, y no se habría identificado con la canción «Kaw-Liga». La gente que no para nunca con los derechos civiles, los derechos de las mujeres, los derechos de los homosexuales, los dere-

chos de los animales y otros derechos debería echar un vistazo a lo que hizo Estados Unidos con los pueblos que estaban aquí ya de entrada.

Aprovechad un momento para leer sobre John Trudell algo más de lo que se dice aquí. Se lo merece. Y después de hacerlo, buscad su música. Un buen lugar por donde empezar sería el álbum *AKA Grafitti Man,* plagado de actuaciones sencillas y directas en las que John está acompañado por su hermano del alma Jesse Ed Davis, de Oklahoma.

A medida que vayáis entrando en su obra, veréis que no tienen pérdida el álbum *Bone Days* y una canción llamada «Doesn't Hurt Anymore». La distancia entre esta y «I Don't Hurt Anymore», de Hank Snow, es notable. Una es una especie de burda declaración sobre lágrimas que se secan, la otra te arrancará el corazón.

A decir verdad, lo único que en realidad nos une es el sufrimiento, lo único. Todos conocemos la pérdida, tanto ricos como pobres. No se trata de riqueza o privilegios, sino de alma y corazón, y alguna gente no tienen.

No hay jalón para ellos en el río que les muestre lo rápido que van, o adónde. Y lo más triste es que nunca podrán escuchar a John Trudell.

CAPÍTULO 41

KEY TO THE HIGHWAY
LITTLE WALTER

Lanzada originalmente como single
(Checker, 1958)
Escrita por Big Bill Broonzy y Charles Segar

RESULTA IRÓNICO: MUCHOS DIGNATARIOS TE

entregan la llave de la ciudad. Y eso significa que todo está abierto para ti y puedes ir a echar un vistazo cuando quieras. Tengo cantidad de llaves de ciudades diferentes, pero nunca intenté ir a inspeccionar nada. Siete llaves de siete casas en siete ciudades curan la impotencia, supuestamente. Una llave nueva es mejor que una vieja. Si golpeas a un hombre lobo en la frente con una llave, eso le devolverá a su forma humana. Si te despiden de un trabajo, hay que entregar las llaves. Algunos cuentan que si quitas el último clavo de un ataúd, funcionará como llave para abrir lo que sea que quieras abrir.

Little Walter es un guitarrista excelente, y en opinión de muchos es el mejor cantante de Chess Records. Es un cantante asombrosamente flexible, cien por cien creíble en temas pop-blues de temática adolescente como «Too Late», «One More Chance with You» y «I Got to Find My Baby» (con el verso inmortal *«I'm gonna walk the floor baby till my moustache drag the ground»*, «Nena, no voy a parar de andar hasta que el bigote se me arrastre»). También es capaz de rega-

larnos con la que quizá sea la voz más profunda de todo el catálogo de Chess en la canción «Last Night». Despojada, sin aspavientos, controlada, matizada y genuina: una malla fluida de armónica y voz. Little Walter canta siempre sin esfuerzo, es siempre elegante y discreto en la interpretación. Sus discos son balsámicos y refinados.

También se le conoce como el pionero de la armónica en el blues eléctrico, el maestro artesano y primer motor. Pero este disco deja claro que era todo eso y mucho más.

Little Walter podía agarrar las ideas de otros y hacerlas suyas. «My Babe» es un buen ejemplo de ello. «My Babe» llevaba siglos dando vueltas bajo la forma de una canción góspel llamada «This Train». Walter cambió la letra y realizó una interpretación clásica.

«Key to the Highway» actualiza una canción de Big Bill Broonzy. Aunque la de Bill es el molde para lo que Walter logra hacer con ella. La llave de la auto-

pista es la llave del cosmos, y la canción entra y sale de esa esfera. Esa llave es la que te permite salir de la ciudad. Una ciudad que va empequeñeciéndose en el retrovisor, una ciudad en tu recuerdo a la que estás contento de no volver. Cuando Walter canta «*I'm going back to the border where I'm better known*» («Me vuelvo a la frontera donde me conocen mejor»), lo dice en serio. Ya está harto de Michigan Avenue, Lakeshore Drive y la torre Sears.

Little Walter no se presentaba como «*back door man*» ni le gustaban las nenas de diecinueve años.* De todos los artistas de Chess puede que fuera el único de verdadera enjundia. Podía hacer que todos sonaran de maravilla. No estaba destinado a envejecer.

* «El hombre de la puerta de atrás» suele ser el amante de una mujer casada en la jerga bluesera. «Back Door Man» es también el nombre de un famoso blues escrito por Willie Dixon, que grabó por primera vez Howlin' Wolf en 1960 y que siete años más tarde popularizaron The Doors. *(N. del T.)*

CAPÍTULO 42

EVERYBODY CRYIN' MERCY MOSE ALLISON

Lanzada originalmente en el álbum *I've Been Doin' Some Thinkin'*
(Atlantic, 1968)
Escrita por Mose Allison

EN ESTA CANCIÓN TE VES ACORRALADO, dando vueltas en bucle una y otra vez: con la cabeza hueca, sin saber adónde vas y tropezando en la oscuridad. Estás a tope, enérgico, aporreando cosas, sin perder la compostura, vas a por todas, directo sin parar, y todos te palmean el culo.

Vas en la escalofriante montaña rusa del parque de atracciones. Pillas un viaje en la noria, le disparas a los patitos de feria y te llevas una muñeca de premio, mientras la humanidad entera clama piedad –todas las razas, credos y colores–, ricos y pobres, de todas partes, por toda la creación.

Lo curioso es que tu desapego es total, te burlas de lo que ves, no te crees lo que sea que se cuenta. Te muestras diplomático, no pides favores, crees en la palabra de los demás y esperas lo mismo de ellos. Aunque la cagues, no serás un patán de esos que se arrodillan implorando piedad. No eres un llorica. Aunque tampoco sabes cuál es la definición apropiada de la palabra. Lo que tenga que pasar pasará, así que adelante.

Esta canción habla de la hipocresía. Tirar la piedra y esconder la mano, masacrar y exterminar, pillar el gordo y acabar primero. Y luego tener un gran corazón, enterrar el hacha, pedir perdón, besarse y arreglarlo. Habla de toda esa movida. Eres íntegro, caballeroso y Don Respetable, el señor Don Juan, pero a mí no me engañas. Eres un farsante, fingidor, un chaquetero, chivato, chismoso, rata y depredador, el traficante de personas y ladrón de coches. Tú decides, sé selectivo y honesto. Eres un valedor acérrimo del juego limpio y los tratos

justos, eso mientras lo tuyo esté a buen recaudo y tú estés servido. El sensacionalismo, el caos y la insania también son tus pasatiempos.

Curiosamente, la falta de justicia y de piedad te resultan intolerables. La cosa te enciende, y hasta te preguntas si es eso posible en este mundo. Justicia equitativa, atemperada con la leche de la calidez humana, la divina luz de la piedad, el tipo de piedad que marca un nuevo comienzo. Te gusta alabarla y ponerla en un pedestal, reverenciarla casi, pero la cosa no cabe en tu vida mientras tengas trabajo. Sea cual sea tu gremio, tu curro de mierda, sea cual sea tu tarea rutinaria, nunca te ha ido mejor, así que dejemos la justicia y la piedad para los dioses del cielo. Mejor ir al cine del barrio, ser un cinéfilo, acudir a la ópera: una farsa extravagante, una obrita mierdosa, o, mejor aún, limítate a mirar una grieta que se desliza en la pared. Piensa en la humanidad y la benevolencia, en dar una segunda oportunidad a los demás.

Esta canción dice que seamos justos y honorables en la medida de nuestras capacidades naturales.

Dejémonos de gestos vacíos y no esperemos que la gente nos lo ponga fácil, no pretendamos que nos indulten y perdonen. La piedad puede ser una trampa para memos.

FREAKS & WONDERS
HINDOO SWORD SWALLOWER
P.T. BARNUM'S SIDE SHOW
OF THE 19TH CENTURY
TALLEST · SMALLEST
THINNEST · FATTEST
EVER TO WALK THE FACE OF THE EARTH
CIRCUS
DOUBLE
CONTINUOU
P.T. BARNUM'S
FREAKS AND
FOUR

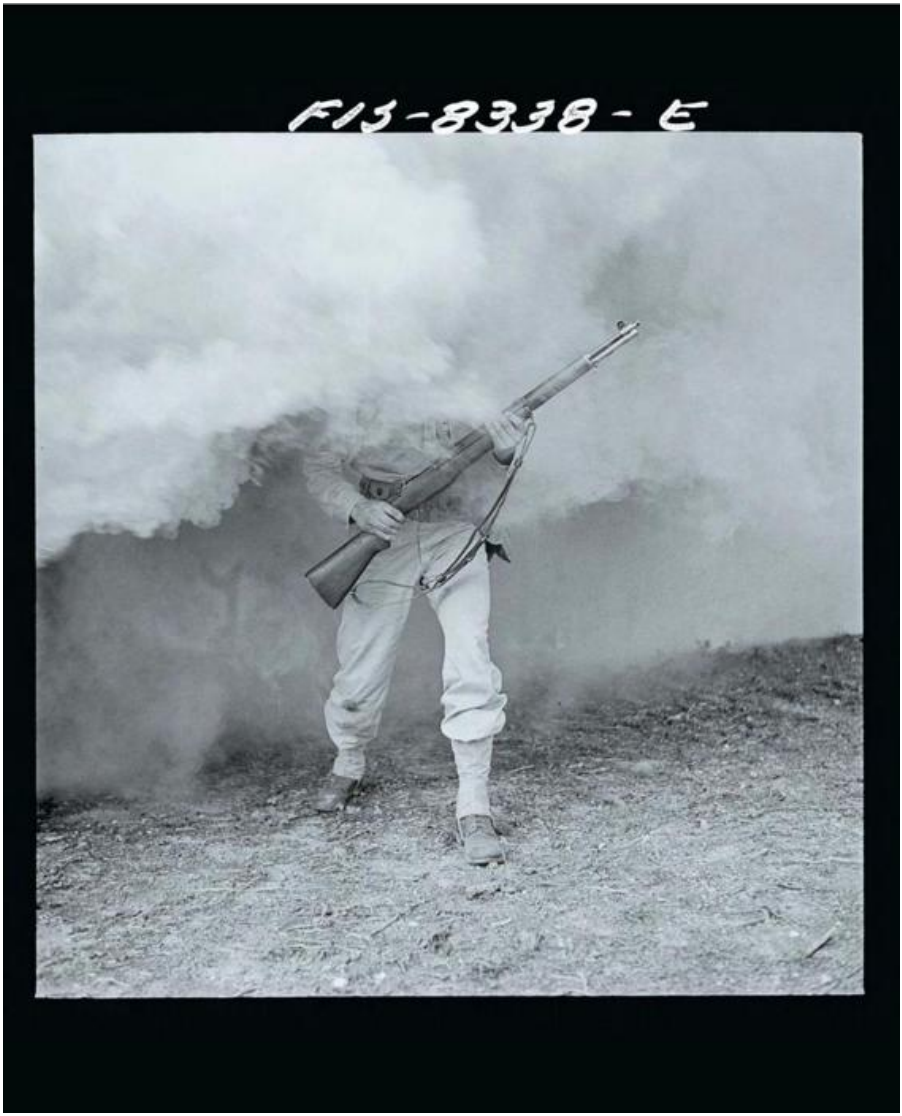
UNA REFLEXIÓN SERIA E INTENSA SOBRE LA

hipocresía en el mundo real por parte del gran caballero sureño del blues y el jazz Mose Allison. Es como otear por el agujero de una valla y ver el mundo tal cual es. «Have Mercy Baby», «Mercy Mercy Me» y «Sisters of Mercy». La palabra *mercy* («piedad») proviene de la misma raíz latina que mercantil o mercader. No es fácil ver el vínculo, pero Mose lo ve. Por eso desliza lo de *«just as long as it's business first»* («siempre que no se pierda dinero»). Tenga piedad, le dices al juez. Atenúelo piadosamente. Aplauda un poco y llévate un recuerdo. La vida es un carrusel.

Mose canta la canción en su estilo habitual. Relajado, medio dormido. Como si no quisiera gastar mucha energía. Hace un calor bochornoso. Canta perezosamente, disfrazando su intención más profunda. *Piedad* es una palabra que casi ha sido despachada del habla común. Los tipos duros no tienen piedad. Una canción que va más allá de la crítica social, que refiere una parte de la naturaleza humana que no queremos conocer. Uno no tiene que ir a una obra del off-Broadway para ver algo completamente absurdo, basta con abrir los ojos y caminar por la calle. Sin duda. En esta canción hay muchos acordes de jazz: terceras aumentadas y quintas, muchos acordes de paso de los que Mose no puede prescindir. Escuchad el modo en que Mose canta las vocales, y veréis como todo se ensambla.

La canción podría muy bien ser el esqueleto de ese monstruo que es «Ball of Confusion». Ambas ofrecen una visión amarga del estado de las cosas, tanto de las del momento en que se compusieron las canciones como, tristemente, de las de ahora. Pero allí donde los Tempts cantaban un amasijo frenético de palabras salidas del centro de la refriega, Mose es el observador desconcertado y distante de pocas palabras cuidadosamente escogidas, resignado ante nuestras flaquezas insensatas, pero decidido a no dejarlas pasar sin comentarios.

FIJ-8338-E



CAPÍTULO 43

WAR
EDWIN STARR

Lanzada originalmente en el álbum *War & Peace*
(Gordy, 1970)
Escrita por Norman Whitfield y Barrett Strong

ES INTERESANTE SEÑALAR que esta canción es un tema de los Temptations que formaba parte de su LP *Psychedelic Shack*, lanzado en marzo de 1970. Hubo cierto clamor para que lo sacaran como single pero los experimentados responsables de marketing de la Motown temían ofender a la franja de fans de los Tempts que todavía no habían abrazado el soul psicodélico muy politizado del productor Norman Whitfield. Por entonces, el sonido Motown ya había alcanzado al público blanco, pero contaba también con un amplio seguimiento entre un público negro de clase media sorprendentemente conservador. Solo dos años atrás, ambas facciones quedaron bien servidas con el disco en vivo *Live at the Copa* de los Temptations, donde aparecían versiones de estándares como «Hello Young Lovers», «The Impossible Dream» y la composición de Irving Caesar y George Gershwin «Swanee», junto con un puñado de sus propios éxitos.

Edwin Starr era un segundón ambicioso en la discográfica. Solo había cosechado un éxito desde que firmara con ellos y aún estaba intentando dejar huella. Se hallaba en la envidiable posición de no contar con una base de fans a la que decepcionar y podía hacer lo que le apeteciera. Se arrimó a Whitfield y le

sugirió grabar de nuevo «War». Sabia maniobra. La versión de Starr era más agresiva que la de los Temptations e iba cargada de florituras de producción a la manera de Whitfield. El single salió tres meses después del disco *Psychedelic Shack* y alcanzó el número 1 en la lista de *Billboard* Hot 100. Aquello marcó la carrera de Starr, ayudó a modernizar la voz de Motown y vendió más de tres millones de copias, lo que en cierto modo refutaba la propia letra de la canción.

Uno no puede dejar de preguntarse si su sentimiento pacifista era sincero o solo el nuevo tema candente del que aprovecharse para exprimir las carteras de la Joven América, entre «Agent Double-O-Soul» y «Mercy Mercy Me (The Ecology)». Incluso si se trataba de una explotación descarada del movimiento por la paz, sigue siendo una canción mejor que «Eve of Destruction».

Las guerras necesitan un mensaje claro, una imagen impactante que pueda encajar en un póster de reclutamiento, un eslogan, un himno incendiario que pueda cantarse a paso de marcha. Vietnam, por otra parte, era una guerra pequeña, alimentada por la soberbia y algo turbia para la población, que no estaba muy segura de aquello por lo que se luchaba.

Históricamente, las grandes naciones no combaten en guerras pequeñas. En la remota Grecia del siglo VII, cuando había unas mil quinientas ciudades-Estado, las reglas de la batalla ya contemplaban la jerarquía. Por entonces era impensable que una gran ciudad atacara un discreto puesto avanzado donde fuera. El combate rara vez es la primera opción de un país poderoso.

«*War, what is it good for?*» («¿Guerra? ¿Para qué sirve?») quizá no sea la pregunta que cabe formular. Quizá es mejor la que hizo Country Joe McDonald cuando le puso letra a «Muskrat Ramble» de Louis Armstrong y preguntó lo que todos querían saber acerca de Vietnam, «What are we fighting for?» («¿Para qué combatimos?»). La guerra es un arma poderosa, a veces la única opción para dos bandos que han agotado todas las demás. Cuando la negociación y la diplomacia fallan, a menudo es la única solución.

Las guerras han sublevado a la gente, la han liberado de la opresión y de la esclavitud. Las guerras han abierto rutas comerciales y vías de comunicación. Y así como la historia la escriben los ganadores, lo mismo pasa con las guerras. Hay que mirar a los perdedores para dar con las atrocidades. O escuchar a las voces discrepantes.

A principios de los años treinta del siglo pasado, Smedley Butler, condecorado en dos ocasiones con la Medalla de Honor, se retiró del cuerpo de marines, donde había servido como general de división. Viajó por el país dando un discurso que publicó el *Reader's Digest* antes de ser editado como libro. El discurso, titulado «La guerra es un chanchullo», ofrecía una estampa de especuladores arrojando gasolina al fuego de la batalla para aumentar sus ingresos. Confesó haber llevado a cabo acciones en numerosos frentes de batalla que perjudicaron a un gran número de personas para beneficiar a unas pocas.

Está claro que una de las respuestas a la pregunta que plantea esta canción es la madre del cordero. Y resulta la mar de apropiada, visto que la canción fue coescrita por Whitfield junto con el hombre que cosechó el primer éxito para Motown: aquel himno a la codicia tantas veces versionado, «Money». «War» sin duda llenó las arcas de Hitsville USA,* y es que, una vez más, la guerra es buena para los negocios. En 1925, como organizador y presidente de la Brotherhood of Sleeping Car Porters, Asa Philip Randolph dijo: «Si las guerras no fueran rentables serían impensables.» Por entonces, Smedley Butler seguía en activo. Pero la guerra es algo más que el dinero. Son los derechos: derechos de propiedad, para ser más explícitos. ¿De quién son la tierra y el petróleo que hay debajo?

Por mucho que las guerras atraigan a corsarios, arribistas, sinvergüenzas, bandidos globales, mercenarios y especuladores, la codicia no es el único camino hacia la guerra. Están también la ostentación y el orgullo. El temor xenófobo ante incursiones reales o imaginadas también ha dado alas a las guerras. Hubo guerras religiosas como las Cruzadas y guerras que sirvieron para consolidar imperios rebeldes en expansión como la del Peloponeso. La gente libraba guerras para ampliar sus fronteras o para defenderlas. Combatían por venganza o para extender el dominio de su bandera. En 1838, México y Francia se enzarzaron en una cuando el rey Luis Felipe descubrió que un pastelero expatriado llamado Remontel no había sido indemnizado después de que saquearan su establecimiento en aquel país.

Algunos dirán que hay motivos mejores para ir a la guerra que una cuenta

* El término designa a la propia Motown. *(N. del T.)*

impagada en la pastelería. Pero la guerra siempre ha tenido un punto de machismo fútil. Hoy día, no son tanto las causas específicas de la guerra lo que ha cambiado como su propia naturaleza. Hubo un tiempo en el que los cabecillas de los ejércitos rivales se encontraban en el campo de batalla. Tenían que enfrentarse al enemigo y poner a prueba su coraje con la convicción de las propias creencias. La firmeza en el nervio y la espada determinaba el vencedor.

Una de las señales de la civilización es la capacidad de distanciarse de la persona a la que se mata: la espada cedió ante la pistola y esta ante la bomba, que cedió ante un sinnúmero de máquinas asesinas de larga distancia. Cuanto más poderoso eras más alejado podías estar de la acción. Los más poderosos estaban a medio planeta de distancia, arrebujados en sus albornoces mientras soldados anónimos procedían a la matanza. La negación plausible ayudó a dormir a esos promotores de guerras, con una arrogancia fruto de la distancia y de una ignorancia sobre los particulares que, según creían, mantenía limpias sus manos.

Hay una secuencia en el documental *The Fog of War* en la que el exsecretario de Defensa Robert McNamara y el general Curtis LeMay discuten su papel en el bombardeo de sesenta y siete ciudades japonesas durante la Segunda Guerra Mundial, antes de Hiroshima y Nagasaki. En una sola noche, por recomendación de McNamara, cien mil hombres, mujeres y niños murieron abrasados. LeMay tuvo que admitir que «Si hubiéramos perdido, nos habrían juzgado como criminales de guerra». Durante el resto de su vida, McNamara tuvo que lidiar con la cuestión «¿Qué hace que sea inmoral cuando pierdes, pero no cuando ganas?».

La respuesta más clara parece simplona: la historia la escriben los vencedores. El mayor problema, no obstante, es que en la guerra moderna se libran batallas imposibles de ganar en múltiples frentes y sin un objeto claro: un batiburrillo de ideología, economía, miedo interesado y fanfarronería. Partes enteras del globo pueden permanecer calmas durante largos periodos de tiempo y de pronto explotar de modo imprevisto con estallidos incendiarios como una especie de herpes geopolítico.

En el tercer acto de *El mercader de Venecia,* el bufón Launcelot le dice a Jessica que los «pecados del padre pasan a los hijos». Muchas personas hacen esa misma aseveración acerca de la única dinastía presidencial que hemos tenido

hasta la fecha y de su relación con las dos guerras del Golfo, que ocasionaron un maremoto en las aguas de la historia.

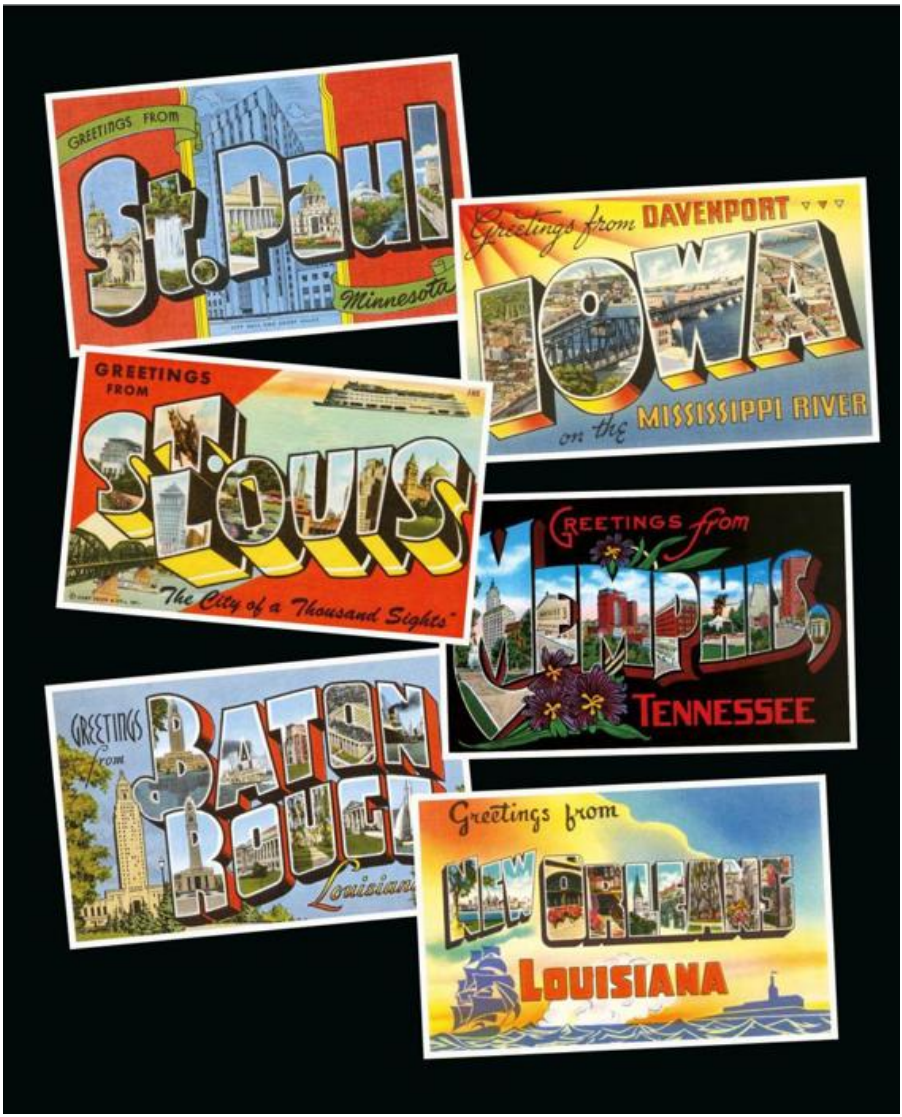
El Padre, que presenciaba el posible final de la Guerra Fría a la vez que se enfrentaba a una mayor inestabilidad en Oriente Medio y a una amenaza más cercana en Panamá, debía ser firme para controlar el tablero de ajedrez tridimensional en que se había convertido el mundo. Su respuesta a la agresiva invasión de Kuwait por parte de Sadam Husein fue rápida y quirúrgica. Hubo víctimas, sin duda, pero menos de las que nadie habría esperado, y cuando terminó la guerra el índice de aprobación de Bush padre era del 89 por ciento, el más alto en la historia del instituto Gallup. Quizá lo más importante fuera que Naciones Unidas impuso sanciones contra Irak e instituyó una comisión para garantizar que no iba a reactivar su programa de armas de destrucción masiva.

Esto es lo que le fue legado al Hijo, no exactamente pecados. Pero el Hijo no era el Padre y en la estela de la paranoia posterior al 11-S y las tentativas fallidas de quebrar el «Eje del mal», el Hijo volvió su atención hacia Iraq. Ni su ojo era tan certero ni su mano tan firme como los del padre. Se habló de armas de destrucción masiva que nunca fueron encontradas, se libraron batallas en múltiples frentes. Se perdieron vidas en el curso de una invasión que no fue provocada.

Si Robert McNamara y Curtis LeMay hubieran estado vivos habrían sabido qué nombre darles a los que mandaron a aquellos soldados a la guerra. Pero la culpa no termina ahí.

Como pueblo, tendemos a sentirnos muy orgullosos de la democracia. Nos metemos en la cabina, depositamos el voto y lucimos el adhesivo «Voté» como si fuera una medalla. Pero la verdad es más compleja. Tenemos tanta responsabilidad al salir de la cabina como al entrar en ella. Si la gente a la que elegimos manda gente a morir o, aún peor, manda a morir a gente que está a medio mundo de distancia –gente a la que jamás prestamos atención porque no se parece a nosotros o no suena como nosotros– y no hacemos nada para pararlo, ¿no somos igualmente culpables?

Y si lo que queremos es ver a un criminal de guerra basta con mirarnos al espejo.


GREETINGS FROM
St. Paul
Minnesota
Greetings from DAVENPORT
IOWA
on the MISSISSIPPI RIVER
GREETINGS FROM
ST. LOUIS
"The City of a Thousand Sights"
GREETINGS from
MEMPHIS
TENNESSEE
GREETINGS from
BATON ROUGE
Louisiana
Greetings from
NEW ORLEANS
LOUISIANA

CAPÍTULO 44

BIG RIVER JOHNNY CASH AND THE TENNESSEE TWO

Lanzada originalmente como single
(Sun, 1957)
Escrita por J. R. Cash

LOS ELOGIOS DE LA GENTE bienintencionada pueden sofocarte. Johnny Cash adora ser el Hombre de Negro y viste en consonancia, pero la verdad es que es un artista y un hombre mucho más completo. Sus mejores discos son lúdicos y están repletos de juegos de palabras y de humor, a kilómetros de distancia de la augusta solemnidad de las baladas criminales, historias desoladas y versiones de Trent Reznor que sus fans solían esperar. Canciones como «One Piece at a Time», «Get Rhythm» y el exitazo escrito por Shel Silverstein «A Boy Named Sue».

Johnny Cash ideó esta canción a partir de «The Biggest Thing That Man Has Ever Done» de Woody Guthrie. De versos como *«I built the Rock of Ages, 'twas in the Year of One»* («Yo construí la roca de la eternidad, eso fue en el año 1»), *«I'm the man that signed the contract to raise the rising sun»* («Yo fui quien firmó el contrato para levantar el sol naciente»), *«I was straw boss on the Pyramids, the Tower of Babel, too»* («Fui capataz en las pirámides y en la Torre de Babel»).

Cash parte de ahí: «*I taught the weeping willow how to cry, and I showed the clouds how to cover up a clear blue sky*» («Enseñé a llorar al sauce llorón y a las nubes a tapar el cielo azul»).

El factor clave de esta canción es el golpeteo sincopado, como de cadena de presos, de la guitarra acústica que lleva el ritmo. Uno no puede versionar como es debido esta canción sin tener eso en cuenta. La grabación editada puede que sea lo mejor que Johnny hiciera jamás. La canción se arma sobre la sección de llamada y respuesta que interpreta la guitarra acústica. Las guitarras remolcan así el compás, con una frase atenuada y otra de réplica como el ruido de pisotones de una cadena de presos. Como alguien cortando leña.

En la *Essential Sun Collection* de Johnny Cash se pueden escuchar varias versiones de la canción de antes de la definitiva. La letra va cambiando y en algunas tomas falta esa parte de llamada y respuesta. Es una muestra perfecta de cómo las canciones evolucionan en el estudio de grabación.

Johnny Cash es un cantante góspel, o así es como él se ve. De paso se va encarnando en Gargantúa, Finn MacCool, Jigger Jones, todos en uno. Cash podía remontar ríos. Podía construir vías férreas y derribar novillos. Cuenta cuentos chinos: despeja los cielos y bebe nitroglicerina. Ese es el auténtico Johnny Cash, y «Big River» es su canción insignia.

CAPÍTULO 45

FEEL SO GOOD
SONNY BURGESS

Grabada por Sun Records, 1957-1958. Inédita

Escrita por Herman Parker Jr.

EN ESTA CANCIÓN TE SIENTES REALMENTE

bien, y no es necesario convencerte.

Nunca te sentiste mejor, y tienes la corazonada de que te vas a sentir así el resto de tu vida.

Rocanroleas firme con nervios de acero, tranquilo, y vas como el viento, vas a bailar el boogie día y noche. Como un día de lluvia, como un aguacero, vas chorreando y con la ropa empapada. A todas las harpías y los payasos, al cuerpo político entero, a todos los terrícolas, de todas las formas y colores, les sacas las tripas y las sirves para cenar: estás más vivo que nunca, al cruzar la cocina, y rocanroleas sin florituras hasta el punto de que ya nadie alcanza a verte, como a Zephyr Queen, como a Panamá Flyer, rocanroleando firme y sacudiendo la tierra, allanando moradas, sin preocuparte por tus sueños.

Eres el hombre del saco, la amenaza del espacio exterior, sangriento, preciso y quirúrgico como un bisturí, mayestático, profundo y atribulado a ojos del

Esta canción ilumina
la existencia, todo
lo que ves lo afanas
y te lo sueltan. Eres
libre y vas a tope.

mundo. Vuelas bajo y llevas apagadas las luces de aterrizaje. Vas a volver bailando allá donde empezó todo, al génesis, desvelarás las leyes del universo: estremeciéndote y quemando combustible, enchufado, eléctrico, catándolo todo. Eres el perro verde total, la oveja negra, el caballero perfecto en frac y tienes una piba que flipas, sobrada y salvaje, una belleza embustera, corista cazafortunas en su vestido largo de cóctel. Mosquita muerta puesta de mescalina, se las da de buena y te atosiga.

Te metes en los dormitorios de todos y tiras de los hilos, abres las cortinas y muestras lo que se esconde dentro, según dicta el instinto y aporreando las notas. Y bailas el hopscotch, la rumba, talón y punta: adentrándose en el mis-

terio del sol, todos bailan. Mamás y papás, perros viejos y viejas glorias. Schulberg, Gauguin, Picasso y Little Miss Muffet, todos bailan, pero nadie como tú y ella. Marcas el compás y te guardas lo mejor para el final, tienes un tercer ojo, tú y tu vampiresa lanzallamas: jugueteando y sudando en el Models Ball, en las fiestas donde se intercambian esposas. Vas a bailar hasta la extenuación, con intenciones claras y sin disimulo, a saco y agarrado a la vida, afilado como un puñal. Denver de madrugada, Las Vegas y Honolulu, todas de corrido. Se trata de belleza física y de atracción intelectual, y no hay más que verlo.

Esta canción tiene hambre desde el minuto uno, es la hostia de temeraria. Esta canción ilumina la existencia, todo lo que ves lo afanas y te lo sueltan. Eres libre y vas a tope. Vas a domeñar la bestia, no hay más. Esta canción siempre es el último grito, y no aspira a lo que no puede. No falta nada importante. Vas a bailar hasta la muerte. Esto es rock and roll canela fina, en su forma más pura. Sería amo y señor de los salones del Museo del Rock and Roll, si lo hubieran admitido.

★ ★

SI QUIERES ESCUCHAR UNA CANCIÓN

política, pon esta. Ponla en bucle, una y otra vez, día y noche. Si te sigues preguntando qué pasó con el gran país donde creciste o cómo hacer que Estados Unidos sea grande otra vez, quizá este tema pueda darte una idea. En todo caso, cierra las ventanas y no le digas a nadie, especialmente a tus amigos, que lo estás escuchando, a menos que quieras que te juzguen.

Se trata de una canción de extremos, más negra que negra, más blanca que blanca. En los años cincuenta no había un nombre para algo así, de modo que nadie sabía cómo venderlo hasta que el pinchadiscos de Cleveland Alan Freed hurtó el término *rock and roll* de un puñado de viejos discos salaces: música marchosa de country y rhythm and blues, negra y blanca, donde ambas facciones empleaban el mismo término como una alusión velada a la cópula. Ni que decir cabe que, una vez descubierta esa etiqueta, vender la música resultó mucho más fácil.

Naturalmente, todo eso sucedió antes de que Estados Unidos se precipitara en una espiral drogata que la sumió en un sopor paralizante. Está claro que las semillas del abuso ya fueron sembradas cuando los llamados fármacos milagrosos salieron de los laboratorios a la calle. Los camioneros descubrieron las anfetas, lo que los ayudaba a entregar cargamentos de género perecedero, sin dormir, en la otra punta del país. Alimentaban al país a la vez que añadían un extra a la paga. Entretanto, sus esposas combatían el ansia con los efectos narcóticos del Librium o Miltown, que Jagger-Richards inmortalizarían pronto con su canción «Mother's Little Helper».

El consumo de drogas pasó de marginal a munífico y enseguida no hubo ni siquiera suficientes medicamentos legales con receta. Y había muchos dispuestos a cubrir la demanda. Si andas preguntándote cómo se hunde un país, fíjate en los traficantes de drogas. Narcotraficantes en todas las ciudades paseándose con una diana en la espalda, desafiando a cualquiera a que les pegue un tiro.

Nadie quiere ver su ciudad bajo esa luz, pero siempre es difícil reconocerse a uno mismo en la foto de otro. La primera impresión que la humanidad tuvo

de sí misma fue un reflejo en un arroyo, y luego en un espejo. La imagen que acabamos viendo en una foto, luego en Skype, Zoom y FaceTime –donde nos vemos como los otros nos ven, sin la imagen invertida como en un espejo o arroyo o en un escaparate en la calle–, parece más bien equívoca: quizá abre la puerta a falsas apariencias virtuales y demás irrealidades.

Probablemente se pierde en la noche de los tiempos la información de si Sonny Burgess apañó este tema él solo o si fue el astuto Sam Phillips quien recicló un disco de Little Junior Parker, del mismo modo que hizo con «Mystery Train» para Elvis Presley. Sus discos solo podía grabarlos una banda correosa y sufrida que tocara cada noche tras una alambrada en apartados tugurios patibularios.

Este es el sonido que hizo grande a América.

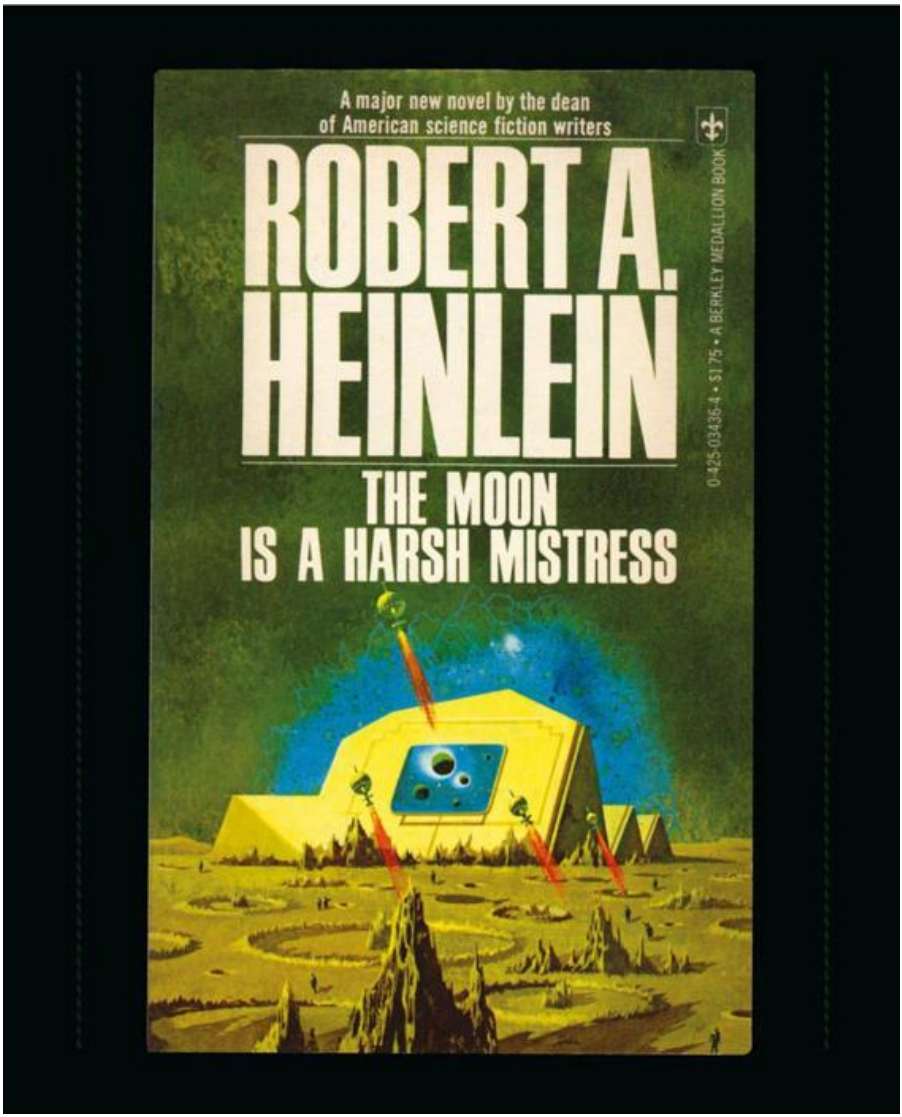
CAPÍTULO 46

BLUE MOON
DEAN MARTIN

Lanzada originalmente en el álbum *Dream with Dean*
(Reprise, 1964)
Música de Richard Rodgers
Letra de Lorenz Hart

ESTE ES EL DINO AL QUE IMITABA ELVIS. El borracho haragán sin oficio ni beneficio. «Blue Moon»: madre del doo wop aunque no haya gota de doo wop en ella. Cualquiera puede tocarla y cantarla. Es una canción con la que empezar si te dedicas a la música popular. Una canción con la que es difícil intentar algo distinto, aunque muchos lo hayan probado. Algunas versiones de la canción son increíbles. Creo que tanto Elvis como Phil Spector probaron suerte con ella. Elvis nunca la interpretó en público. Es una de esas canciones que son resultonas para grabar, pero que lleva mucho trabajo hacerlas creíbles en vivo.

Su atractivo está en su misterio. Una melodía salida de Debussy. Salida de ninguna parte, una forma aparece ante ti y oyes una voz que susurra: «Adóra-me, por favor.» Y luego te giras y la luna se ha vuelto dorada. ¿Cuándo fue la última vez que viste una luna dorada? La canción no tiene ningún sentido, pero su melodía es una hermosura.


A major new novel by the dean
of American science fiction writers
ROBERT A.
HEINLEIN
THE MOON
IS A HARSH MISTRESS
0-425-03436-4 • $1.75 • A BERKLEY MEDALLION BOOK

Es una canción más en la que un objeto inanimado cobra vida propia. Una variación de la frase «*once in a blue moon*» («de uvas a peras»). Expresión esotérica para una fase lunar que sucede quizá una vez a lo largo de toda una vida. Bill Monroe escribió «Blue Moon of Kentucky», que Elvis interpretó, junto con una versión de «Blue Moon» al galope... que bebía de la de Dino, cosa que lo redondea todo.

Cuando Elvis interpretó «Blue Moon of Kentucky» hizo lo mismo que había hecho con «Mystery Train». La potenció. Agarró medios tiempos como «Blue Moon» y «Mystery Train» e incluso «Good Rockin' Tonight», las desnudó

y las aceleró. Por algo le llamaban el «Cantante Atómico». Se avecinaba la era de la energía atómica y Elvis iba montado en la cresta de la ola.

Hay una grabación de Dean Martin en el hotel Sands, en el culmen de su carrera, realizada con la esperanza de sacar un disco en vivo. Al escuchar la primera de las dos noches, uno no acaba de creerse que Dino pudiera completar el pase. Las palabras se disuelven en tiradas de vocales sin el concurso de las consonantes. Las canciones empiezan y naufragan después de un estribillo, quedan interrumpidas por digresiones y chistes, a veces todo a la vez. («A Frank no le gusta que nadie hable durante el show. A mí qué más me da si habláis durante el show: como si os ponéis a jugar a bolos.») Es gracioso y encantador y está cocido.

Y luego escuchas la segunda noche. Cambia un par de bromas. Ataca un par de canciones de otro modo, pero ambos espectáculos son casi idénticos. Puede que no estuviera realmente borracho y que dominara a la perfección el arte de aparentarlo.

Como borracho, Dino no era ni el bufón zoquete ni el acosador cargante. No era un ligón agresivo, ni una fiera diabólica azuzada por la chulería etílica y con ganas de bronca. Para nada.

Dean era un libertino adorable, el tío preferido de todos, un seductor

borrachín con cierta malicia en la mirada y una vividora alegre en la cama. Bebedor sin resaca, lujurioso sin complejos y un hombre al que tanto Sinatra como Elvis habrían querido parecerse. Murió arruinado, triste y solo; borracho de verdad y vestido con un impermeable astroso, en un restaurante con compartimentos de cuero rojo y licencia para vender bourbon, junto a Sunset Strip. Tanto él como el local habían visto días mejores.

Dino canta de modo engañoso. No parece haber esfuerzo alguno, apenas se le oye respirar. Hay ligaduras y modulaciones sumamente agradables al oído que son muy complejas de ejecutar. En el puente, entona una nota de blues y, uno o dos versos más tarde (*«I heard somebody whisper, please adore me»*, «Oigo a alguien que susurra: "Adórame, por favor."»), la voz parece titubear de un modo que evoca a Nick Lucas, el mentor de Tiny Tim, que cantó la original «Tip-Toe Thru the Tulips».

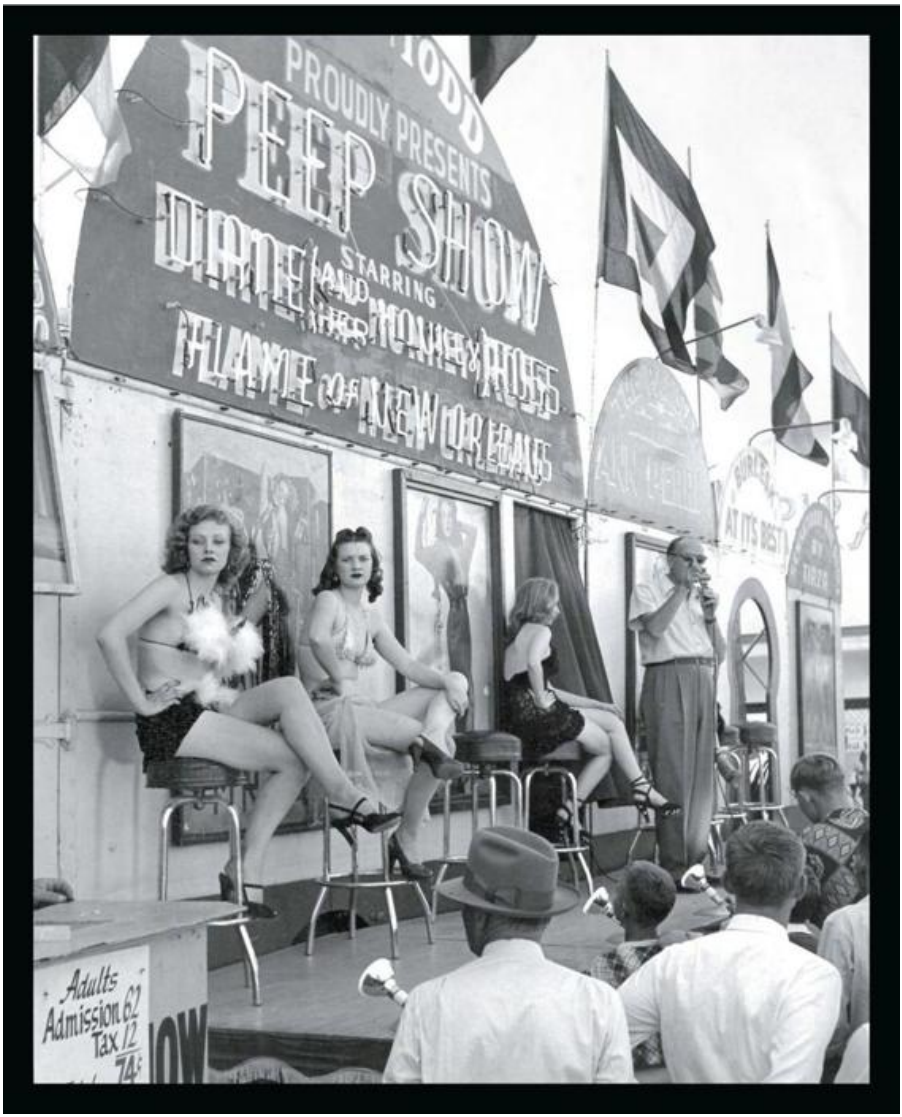
La identidad de algunas canciones como «Yes! We Have No Bananas», «When I'm Sixty-Four», «North to Alaska» y «Free Man in Paris» depende tanto de los arreglos como de la música o la letra. No es el caso de «Blue Moon», una canción universal que puede gustar a todo el mundo en cualquier momento.

La canción ha viajado en el tiempo y superado cualquier abismo cultural. Se ha entonado con arrobo country o invocado con aires soul. Es una piedra angular del doo wop y un trampolín para la improvisación jazz. Los cantantes pop la han bailado y cantado sin parar desde que se compuso.

Es una canción de amor, entre devota y melancólica. La sencillez de la letra la hace universal y los detalles evitan que resulte aburrida. La maleabilidad de la canción impide que se la asocie con ninguna versión específica y permite que todos se la hagan suya.

Comparen, por ejemplo, la versión de Dino con la adaptación soñadora de Elvis o con el uptown blues algo salsero de Bobby Blue Bland. Son para públicos radicalmente distintos, pero la belleza de la melodía y el lirismo de la letra las hacen accesibles a todos.

Es la dignidad propia de esta balada melódica lo que le otorga clase y grandeza.


PROUDLY PRESENTS
PEEP SHOW
STARRING
AND HER MONKEY ROSS
FLAME OF NEW ORLEANS
Adults
Admission 62
Tax 12
74¢

CAPÍTULO 47

GYPSIES, TRAMPS & THIEVES CHER

Lanzada originalmente como single
(Kapp, 1971)
Escrita por Bob Stone

ESTA CANCIÓN HABLA DE MOVERSE sin parar, de nacer prácticamente en la carretera. El *grand tour,* cada pueblo como trampolín para el siguiente: no hay calles sin salida. Una canción que se pregunta quién, quién lo ha hecho y a quién le importa. Nunca vas donde no te quieren, y una vez allí tampoco te niegas a irte. Sin un hola o un adiós para nadie, nunca, y nadie te impide volver. Sea lo que sea, si no es cosa tuya, ya lo será.

Llevas miles de años de evolución y sigues recorriendo el mundo, plantas la tienda y te buscas la vida. Tu gremio son los camelos, torneos y espectáculos. Vaqueros de pega, mirones, noctámbulos: todo el mundo y cuantos más mejor, los deslumbras y los sangras sin problema. La gente tiene pesadillas contigo sin haber dormido. Y susurra a tu espalda, se burla, se mofa, te ridiculiza y parodia,

suelta maldades, pero tú tienes asegurado un lugar bajo el sol. Eres la compañera sexual de espíritus lunares y puedes hacer que gente normal cometa actos atroces y sin sentido. Tienes la vida arreglada.

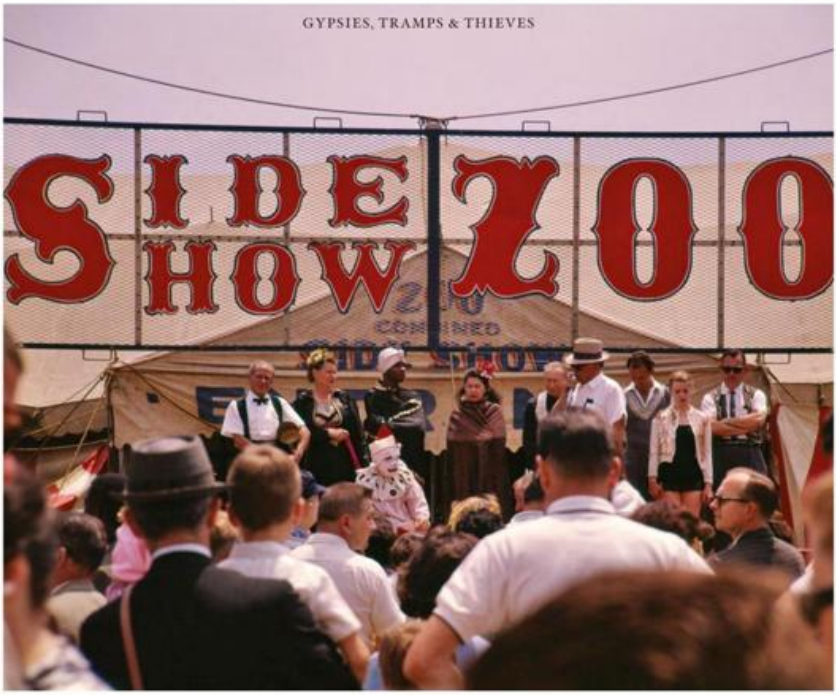
El hombre al que llamas Abuelito también iba de aquí para allá. El Abuelo trapicheaba con bálsamos tentadores que lo curan todo, desde la vesícula al estreñimiento, la artritis, el reuma e incluso la vagancia; arengaba a todo hijo de vecino con la cruda verdad del Evangelio: sermones de fuego y azufre, retórica incendiaria que movía a la gente a pasar por conversiones políticas y religiosas. Ahora ya no se entera ni tiene la cabeza en su sitio. Pronto se convertirá en mariposa y sus huesos levantarán el vuelo.

La gente carente de base moral son presa fácil para ti, y son tu línea de negocio: los perdonavidas, esnobs y petulantes, quien sea que crean ser.

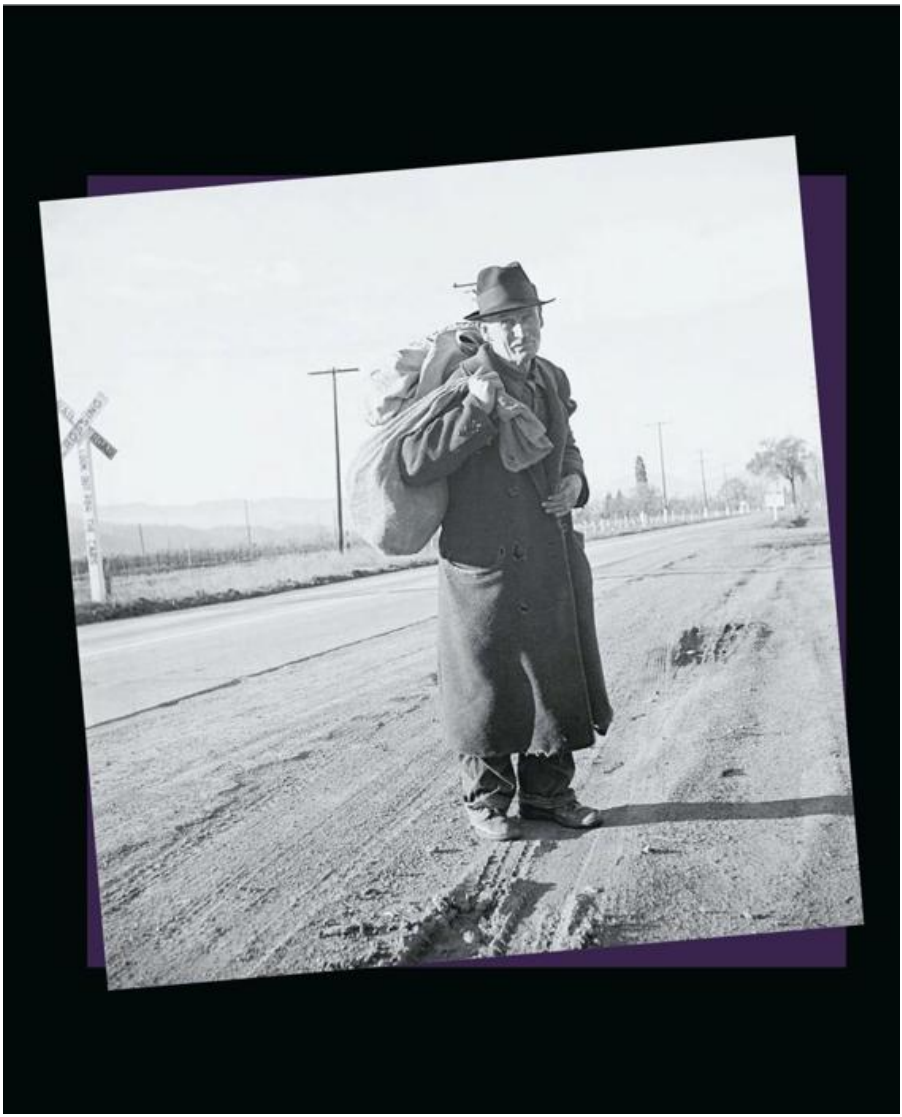
Pero tú los ves como cuerpos geométricos, con ángulos y planos sólidos. Sabes cómo hacer que vean cosas hermosas y tu música los enloquece. Tienes el carácter de Saturno y el espíritu de Venus. Pasión y deseo, se los entregas bajo mano. Tus directrices son sencillas y no descartas nada. Te desnudas y ejecutas la danza del sable, en cueros bajo una tienda de lona, encerrada, donde la realeza local, los mandamases y ciudadanos notables, calvos como bolas de billar, arrojan su dinero, en ocasiones todo el que tienen.

Vagabundos y carteristas, dicen algunos. Mestizos y bastardos, dicen otros. Pero no saben de la misa la mitad, las cosas que aguantan no las ibas a tolerar ni un segundo. No hubo ni un día en tu vida en que te despertaras y dijeras que no iba a ser un buen día.

Es un negocio familiar. Primos, medio hermanos, tías, tíos abuelos, sobrinas, primos lejanos, una orden fraternal y una hermandad, un círculo cerrado es lo que es, una sociedad secreta. Tu corazón está donde el trono de tu sabiduría, no hay materia gris en tu cerebro, siempre dejas la puerta abierta a la amistad. Te miras en el espejo y ves a una confidente, nunca te escondes nada. Tu filoso-



fía de vida es espera y verás. Haces que cualquiera que te mire sienta que se está enamorando, vienes de una estirpe antigua. Y vas a todas partes en todo momento. De aquí para allá, en la loma, por la montaña, carretera arriba y abajo, puedes traspasar el confín: claro, ve donde quieras.



OLVIDÉMONOS DE LA FERIA. Esto va de una chavala embarazada. Antes solíamos decir que le habían «hecho un bombo». Tanya Tucker se ligó a uno al sur de Mobile. Su mamá y su papá son muy violentos y el abuelo es un timador. Todo casa con lo que le ha pasado: le han hecho un bombo a los dieciséis años. Esta canción se desarrolla en la frontera entre la vieja cultura y la nueva. Puede que sea una de las últimas ferias itinerantes donde se pregonaban pócimas milagrosas. Algo así como Oral Roberts, arramblando dinero y lo que fuera. Oral Roberts, el viejo predicador de Oklahoma.

Gitanos, vagabundos y ladrones podrían muy bien ser la respuesta a la pregunta: «Nombra tres tipos de personas con las que te gustaría salir a cenar.» Depende de lo que comas, ¿no? Aunque lo que comas tampoco importa mucho, la verdad, lo que importa es con quién.

No es fácil tragarse el mito del ídolo caído. Es mucho más fácil imaginar a la bailarina Little Egypt en su danza de las pirámides. Al menos parece que lo pasaba bien engatusando a los hombres.

Cher tuvo una infancia difícil. El padre las abandonó cuando solo tenía nueve meses. Su madre se casó otras cinco veces.

Esta canción es una metáfora algo velada sobre las relaciones entre sus padres. Con el tiempo, Cher conoció a Sonny Bono, un aspirante a cantante y actor, y se enamoró de él. Sonny era productor discográfico, protegido de Phil Spector, y tuvo mucho éxito cantando con Cher. Pero su mayor logro lo obtuvo como congresista, tras conseguir que se aprobara la ley Sonny Bono, que ampliaba los derechos de propiedad intelectual a todos los cantautores.

Esta canción lo derrite
todo, lo dora y lo fríe;
ordeñará la vaca
hasta que salga sangre.

CAPÍTULO 48

KEEP MY SKILLET GOOD AND GREASY UNCLE DAVE MACON

Lanzada originalmente como single
(Vocalion, 1924)
Escrita por Uncle Dave Macon

UNA CANCIÓN INCENDIARIA QUE SE TE SUBE

a la chepa: te ahúma la carne y te arrebata el cerebro, y le da bien a la botella. El decano de todos los programas de cocina, una paella enorme. Engrasada y lubricada, escurridiza al máximo y lista para chisporrotear.

En esta canción tus identidades se traban, cada una de ellas es la viva imagen de la otra. Eres el Dalái Lama, el Monje Negro y el Ladrón de Bagdad en uno, y tu barrio es el mundo entero. Merodeas y robas en tiendas, tiras hacia el East End, de vuelta al lugar del que saliste, a los páramos y matorrales, de vuelta a Chinatown y Little Italy, con las alforjas repletas de cebada y pan de maíz, romero y hiedra, lonchas de beicon en el bolsillo. Vas sin correa ni bozal, caminas de noche por el camino tortuoso, el Camino Real, robando patas de pavo y cualquier cosa dulce y picante, rondando por las plantaciones de tabaco como Robin Hood, asando y estofando todo lo que ves. Y lo pones en una tostada y

lo riegas con brandy de ciruela. Cada día que te levantas te preguntas si vas a seguir empujando el arado, arrimando el hombro a la rueda, machacándote sin piedad para seguir tirando. No, no lo harás. Se acabó.

Labras la tierra y pateas el polvo y te andan buscando. Pistoleros, francotiradores y ogros en estampida van detrás de ti, pero no pierdes la cabeza por eso, ni te arrugas. No te dejas impresionar. Eres un hidalgo bajo el fuego, tienes el coraje de un bulldog. Multirracial, bisexual, célibe, ensamblado con planchas metálicas, de cobre y hierro forjado, remendado con manteca y vinagre: no son rival para ti, los vas a capar, noquear y sepultar bajo el hormigón. Eres un librepensador, de amplias miras, combinas el placer con la verdad y hablas de tú a tú desde el corazón –te abres camino a polvos y pedos con pasas y aceite de ricino por callejones sin salida–, echas las salchichas y longanizas en la sartén, lo pruebas todo. Puede que algún día te calmes, te quites los zapatos, te desabroches el cinturón, te cojas la baja, pero ahora no.

Eres Long John Silver y el alcohol te hace ver serpientes en tus botas; tienes galletas de la suerte y dónuts glaseados y bebes café con hielo: comes carne seca y jamón york, tragas pasteles de crema a bocados y brazos de gitano como un pastelero, toda la cadena alimentaria y la vas a hornear, a brasear a la perfección.

Eres el cocinillas con la parrilla al rojo vivo, cada minuto de cada día, siempre. Acaparas el mercado, te agencias gangas, negocias con todos. Tienes el arma que ayudó a conquistar el Oeste, autoprotección infalible, y no te importa disparar. Les das a las monedas que tiras al aire y aciertas a los cigarrillos en la boca de tu novia, la emborrachas con whisky canadiense y sangría, la conviertes en una borrachuza. Se te hace la boca agua mirando a todos esos malandrines –el matón callejero, el gorrón, el macarra, todos van a pillar–, los vas a saltear y cocerlos, ya lo tienes bien planeado. Carne en adobo, churrasco, pierna de cordero, lo vas cocinando y recalentando todo como un cocinero de tugurio. Muslos, croquetas, mollejas, todo lo que hay, lo asas a la parrilla y a la barbacoa las

PORK CHART

RETAIL CUTS OF PORK - WHERE THEY COME FROM AND HOW TO COOK THEM

veinticuatro horas, yendo de casa en casa y de calle en calle, sigues pasando el testigo de una mano a otra.

Esta canción es como una película muda, sin sobresaltos, nada rápido ni lento, solo muestra lo que hay. Es una canción compacta, todo en movimiento perpetuo, contiguo, continuidad de forma, pero no sigue una pauta, y una parte se puede remplazar fácilmente por otra. Es granuja, señorial, orgullosa y desafiante: con su dedo en el gatillo, el arma bien sujeta, acariciando la cachiporra. Galletas y tortitas, cebolletas y lechuga, y achicharra tanto que pillas una quemadura de tercer grado. Esta canción lo derrite todo, lo dora y lo fríe; ordeñará la vaca hasta que salga sangre. Esta canción es una guía espiritual y hará las veces de intérprete en tierras extrañas.

ESTA CANCIÓN SE ANTICIPA UNOS CINCUENTA

años al rock and roll. ¿De qué va? Habla del nómada feliz, del ladrón de gallinas. Los grupos de bluegrass se dedican a estas cosas, pero la canción no funciona si no repites tres veces la palabra *time* («tiempo»), tal como hace Uncle Dave. Es más o menos por eso por lo que funciona. La canción es un buen ejemplo de la diferencia que hay entre hablar y cantar. Nunca le decimos a nadie «Ven aquí, aquí, aquí» o «Voy a hacer eso, eso, eso». Pero lo puedes cantar y tiene perfecto sentido.

A veces la gente pregunta a los letristas qué significa tal canción, sin darse cuenta de que si estos tuvieran más palabras para contarlo las habrían empleado en la canción. Esta canción se basa toda ella en la repetición: *«all the time»*, *«time»*, *«time»*, *«home»*, *«home»*, *«home»* («siempre», «siempre», «siempre», «hogar», «hogar», «hogar»).

La repetición otorga estructura, como una pérgola bajo una parra, dejando que el resto de la canción divague por ahí. Dos versos en la primera estrofa, uno en la segunda, tercera y cuarta, luego dos más, luego uno y tres al final. La estructura cambia, se inventan palabras y frases: *«a ham of meat»* («un jamón de carne»). *«Fell on the hog with all his grip»* («Se abalanzó sobre el cerdo con toda su garra»). Los personajes van y vienen: ¿quién es Mandy y por qué bebe? ¿Es la misma tipa que la dueña de la barraca? ¿Quién es el hombre en el tronco? Nada de eso importa porque la sartén del cantante está lista y grasienta siempre, siempre, siempre. ¿Y eso qué significa? Suena como una fanfarronada de tipo sexual, pero la canción no es una metáfora sexual extendida. La cosa más bien va de cocinar y robar, beber y retozar, sabuesos y cerdos. Son una serie de instantáneas, imágenes aleatorias que conforman un panorama más vasto.

Esta canción sigue sus propias reglas, independientemente de lo que uno piense o deje de pensar. No tiene nada que ver con la lógica aristotélica. «Nena, si me dices que no trabaje, pues me parece bien. Ya no trabajo más.» Uncle Dave se tropieza todo el rato con el fraseo: y lo estaba haciendo ya por entonces. Traten de cantar la última estrofa sin tropezarse todo el rato con el fraseo.

Estamos ante Chuck Berry mucho antes de que Chuck Berry hiciera el paso del pato. La invención de lenguaje, desde el «*ham of meat*» («jamón de carne») al «*coolerator*», es evidente en ambos.* El «*blip*» / «*zip*» de la pistola y la bala reverbera en el «*bolt of lightning and streak of heat*» («trueno que retumba y ráfaga de calor») del tema «Jo Jo Gunne» de Chuck.

Qué distinto es esto de «*He's a walking contradiction, partly truth and partly fiction*» («Es una contradicción andante, verdad y ficción a medias») de Kris Kristofferson. ¿Se trata de un mismo mensaje para públicos diferentes? O, como diría Sly, «*different strokes for different folks*» («para gustos, los colores»).

Así pues, ¿Uncle Dave es rock and roll? No más ni menos que Chuck Berry. Pero ese no es el motivo por el que los escuchas. Es solo el envoltorio con el que los empaquetas. El motivo por el que los escuchas es porque, en cierto modo, suenan a hogar, hogar, hogar.

La canción guarda relación con el blues hablado. Como si Walt Whitman se hubiera dedicado a la música. Una canción que alberga multitudes. El banjo lleva un resonador. Vibra y tañe como una guitarra eléctrica. El tipo es un ladrón. Roba carne, roba gallinas y emborracha a sus mujeres. La gente dice de los artistas que quizá canten y toquen bien, pero que son mala gente. Esta canción cuenta por qué.

* «Coolerator» era una antigua marca de frigoríficos, y es asimismo una amalgama de *cooler* y *refrigerator;* esto es, una nevera. *(N. del T.)*

CAPÍTULO 49

IT'S ALL IN THE GAME
TOMMY EDWARDS

Lanzada originalmente como single
(MGM, 1958)
Música de Charles G. Dawes
Letra de Carl Sigman

CARL SIGMAN ESCRIBIÓ LA LETRA de esta canción, pero la melodía fue compuesta al menos cuarenta años antes por Charles Dawes, que luego pasó a convertirse en vicepresidente con Calvin Coolidge. No es inusual que los políticos compongan melodías y canciones; lo hizo Jimmy Davies con «You Are My Sunshine». La práctica ha continuado hasta el presente, con el expolítico Mike Huckabee, que escribe melodías y es un consumado bajista. Tanto Nixon como Truman tocaban el piano. Y Bill Clinton toca el saxo tenor. Parece que Lyndon Johnson se entretenía con la armónica.

En todo caso, Carl, un letrista de calado, escribía letras para melodías o traducía canciones extranjeras para convertirlas en éxitos americanos. Escribió la letra tremendamente mística de «Ebb Tide». Tommy Edwards era un cantante de rhythm and blues, en la misma onda que Little Willie John o Joe Williams. Cualquiera de estos dos podría haber cantado la canción y convertirla en un

éxito. El tema contiene corcheas, aporreadas en el piano, que es lo que lo impulsa. Algo de lo más sutil para una balada. En su día podías bailarla lenta o marcarte un swing. Los arreglos son la clave: hoy no escucharéis arreglos como estos. Están muy bien concebidos, con una auténtica caja de reverberación en el vocalista, y en capas con partes contrapuntísticas en las cuerdas, y coros que rellenan los espacios. Pero nada estorba. Por entonces, los nombres de los arreglistas no aparecían en las canciones, así que no podemos saber quién arregló esta. Pero sin duda fue alguien que no le iba a la zaga a Nelson Riddle y demás.

El tipo al que sirvió Dawes, Calvin Coolidge, aparece en la canción de Randy Newman «Louisiana 1927». En ella Silent Cal, «el lacónico Cal», acude a las marismas para presenciar los efectos de una catástrofe natural. En esta, Cal anda bien escondido entre bastidores –ya le había propuesto a Charles Dawes que fuera su candidato a la vicepresidencia–. Dada la fama de inoperancia que siempre tuvo el cargo de vicepresidente –nuestro primer vicepresidente, John Adams, lo describió como «el cargo más insignificante que pudo inventar el hombre o concebir la imaginación»–, Dawes tuvo tiempo de sobra para dedicarse a componer canciones.

Carl escribió la letra cuarenta años después de que Dawes compusiera la melodía, y Tommy Edwards cosechó su éxito siete años más tarde. A veces una canción necesita encontrar su momento. Otras veces hay que sacarlas a la calle al día siguiente.

En cuanto al juego del amor, si eres un espectador o un mirón a veces puedes comprender o contemplar el partido mucho mejor que las personas que lo juegan.

CAPÍTULO 50

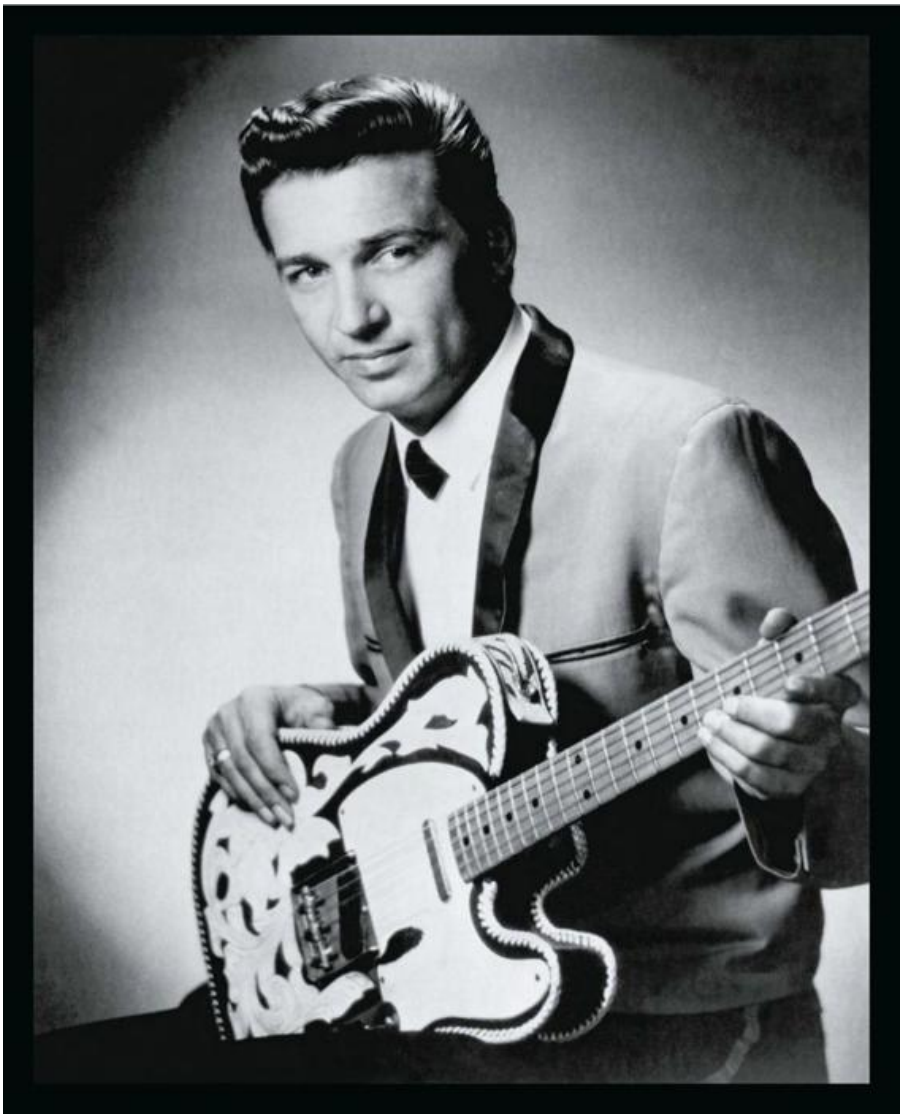
A CERTAIN GIRL
ERNIE K-DOE

Lanzada originalmente como single
(Minit, 1961)
Escrita por Naomi Neville, seudónimo de Allen Toussaint

ERNIE K-DOE ES EL TIPO AL QUE QUIERES

conocer y con quien quieres que te relacionen. El tío sabe cómo guardar un secreto. No le cuenta nada a nadie. No tienes que preocuparte por que vaya a abrir el buzón a tu espalda o ganarse un dinero con lo que sabe de ti. No te va a apuñalar por la espalda ni le pasará información a nadie. No es un soplón, ni un chivato, ni una rata. Puedes confiar en él. El tipo que no te dice cómo se llama su novia es la persona a la que quieres a tu lado.

En contraste con «Do You Want to Know a Secret» de los Beatles. Ese es el tío al que debes evitar. A ese no solo no tienes que sacarle información, sino que te la da directamente tanto si se la pides como si no. El clásico tío que no puede tener la boca cerrada, y que podría hacer que te mataran, o al que tendrías que matar para que no te mataran a ti.



CAPÍTULO 51

I'VE ALWAYS BEEN CRAZY WAYLON JENNINGS

Lanzado originalmente como single
(RCA, 1978)
Escrita por Waylon Jennings

EN ESTA CANCIÓN LE DAS UN CONSEJO aprendido por experiencia a la mujer que está pensando en entregarte su corazón. Eres honesto y respetuoso, no quieres que se haga una idea equivocada de ti. En otras palabras, quizá seas demasiado bueno para ser de verdad, te muestras franco y quieres que esté segura de que tú eres quien le conviene, pero no tienes claro que ella sepa lo que quieres decir.

Tienes un pasado difícil, te han pillado y enchironado por algunos deslices, errores humanos, faltas menores y disparates, cantidad de cagadas. Incluso estuviste en una rueda de identificación y te cogieron por delitos que no cometiste, te atraparon por cosas en las que no participaste. Tratas de proteger a esta mujer y ser tan auténtico como puedes, iluminarla sobre quién eres tú. Sin fanfarronear ni jactarte de nada de tu vida, nada de autobombo. Solo intentas contarle que por más que hayas hecho algunas cosas chungas y te las hayan hecho también a ti, nada de ello ha sido deliberado ni premeditado. Es solo que tu

vida no ha sido un camino de rosas. No te lamentas, solo tratas de advertirla de que entregarte su corazón puede entrañar cierto riesgo.

No es que vayas a salir corriendo, ni tampoco a empezar una nueva vida, no hay motivo para hacerlo, solo tratas de protegerla y desmitificarte; está claro que muy previsible no eres. ¿Eres alguien que debería ser aclamado y vitoreado por lo que ha hecho, o calumniado e insultado? No lo sabes muy bien. Quieres que ella sepa todo eso, que sepa dónde se mete.

La mayoría de los hombres no le hablarían así a una mujer, a una mujer que está pensando en enamorarse de ellos, pero tú no eres como la mayoría de los hombres. Siempre fuiste diferente, un bicho raro; estás como una chota, pero no eres un tarado.

En esta canción puede que te estés precipitando, dándole explicaciones a alguien que nunca te las pidió.

★ ★

A VECES LAS CANCIONES APARECEN disfrazadas. Una canción de amor puede esconder otras muchas emociones, como la ira o el resentimiento. Las canciones pueden sonar alegres y contener un abismo de tristeza, y algunas de las canciones que suenan más tristes pueden albergar pozos de alegría en su interior. A esta la podemos ver de dos maneras diferentes. De entrada, gira sobre la locura y la enajenación. Esta parece ser una falacia lógica clásica: la típica distinción sin diferencia. Pero vayamos más allá. Supongamos que Waylon fuera enjuiciado por asesinato y esta canción fuera Waylon contándole a su abogado que no quiere alegar enajenación mental cuando se presenten ante el juez. Prefiere estar loco y afrontarlo como un hombre. El alegato de enajenación lo apartaría del mundo.

Cuando Eddie Cochran grabó su canción «Nervous Breakdown» a finales de los años cincuenta, no tenía manera de saber que, escuchada hoy, sería tildada de políticamente incorrecta. Hoy día, *crisis nerviosa* es un término risible por la amplitud y variedad de la sintomatología que abarca, en un momento en el que las peculiaridades de la condición humana se filetean tan finas como una ración de patatas durante la hambruna irlandesa del siglo XIX. Algo que algunos, sin duda, verán también como una caricatura políticamente incorrecta a pesar de que la patata era la dieta básica de la población irlandesa, que en 1845 se vio diezmada a causa de un tipo de hongo que arrasó la cosecha.

Sin duda, el conocimiento es algo bueno, aunque uno de sus efectos secundarios potencialmente dañinos es que cuanto más se amplía el campo del conocimiento más se arruga nuestra piel. La gente prueba maneras distintas de aislarse a medida que sus nervios se desfibran: existen sustancias varias que modifican el humor, algunas autorrecetadas, otras clasificadas por el gobierno y disponibles solo mediante receta. Ninguna de ellas es la panacea, funcionan más como perdigones que como la bala de un francotirador. Y aunque puedan ser de ayuda, cualquiera que haya cazado con escopeta te dirá que quizá disfrutes del conejo pero vas a pasar un rato mascando perdigones.

La terapia va bien para mucha gente, aunque los artistas del espectáculo lo tienen mejor que la mayoría. En lugar de tener que pagarle a alguien una tarifa por hora para que finja interés mientras parlotean sobre sus vidas, un intérprete astuto puede seducir al público, soltar lastre y sentirse adulado al tiempo que le pagan espléndidamente. ¿Qué problemas intentaba eludir Elvis ante miles de nenas coreando su nombre? ¿Trataba Screamin' Jay Hawkins de reconciliarse con la muerte mientras le cobraba a la gente para que le viera emerger de un ataúd?

Los artistas del espectáculo saben que una buena historia es un bien básico, que no van a regalar. El terapeuta se encuentra en el lado equivocado de la transacción: si uno tiene algo sórdido que contar, como que quiere putear a su padre o hacer el amor con su madre, ¿por qué le paga a un loquero para que le escuche? Es él o ella quienes deberían pagar.

Naturalmente, el público tiene un hambre insaciable y lo que ayer era apetitoso se ha vuelto insípido hoy. Lo que antes era una receta pasa a ser una fórmula, o –como puede suceder tanto en la música como en la vida– lo que empezó teniendo mucho rollo acaba siendo un rollazo.

La gente se comporta mal para tener historias mejores que contar, para no decepcionar a la audiencia, tanto si son tres mil adolescentes como un terapeuta solitario. Y ahí es cuando pasamos de la locura a la enajenación.

No sé si diría lo mismo de muchos otros intérpretes, pero a Waylon estoy dispuesto a creerlo. Puede que esté loco, pero de ningún modo creo que sea un demente.

CAPÍTULO 52

WITCHY WOMAN
EAGLES

Lanzada originalmente en el álbum *Eagles*
(Asylum, 1972)
Escrita por Don Henley y Bernie Leadon

LA MUJER BRUJA ES UNA SIN TECHO, una mujer cosmopolita –progresista–, juvenil, antojadiza y grotesca. La mujer de la aldea global de ninguna parte, destructora de culturas, tradiciones, identidades y dioses.

Los labios de su coño son una trampa de acero y te va a salpicar con mierda de vaca: un auténtico fenómeno que tú contemplas con recelo y temor, justamente. Más fea que Picio, no es ninguna gatita. Se exhibe en peluca, ojos artificiales, joyas y maquillaje. Camiseta, bermudas y botas de pescar, abrigo de pieles y gafas de abuelita, pelo de color pizarra y labios como un buen vino; se frota el pulgar con el dedo corazón y saltan chispas. Hay algo en ella que no te puedes sacar de encima, puede que sean las anfetas y los sedantes, los barbitúricos, los hidroxiesteroides o la heroína dorada. Sea lo que sea, te tiene hechizado y parece que proyectas una sombra letal. Te ha inyectado los ojos en sangre

Hay algo en ella que no
te puedes sacar de encima,
puede que sean las anfetas y los
sedantes, los barbitúricos, los
hidroxiesteroides o la heroína
dorada. Sea lo que sea,
te tiene hechizado
y parece que proyectas
una sombra letal.

y tienes la piel como remolacha. Es la vieja rana que ve con la nariz y olfatea con la lengua: sabe lo que te mueve, te llama Capullo, Willie el Tuerto o Humpty-Dumpty.

La vieja chocha es de espíritu volátil. Desterró de tu vida todo lo puro y sagrado, y te devuelve a un estado infantil. Pica como la pimienta, es asquerosa, una zorra demente que te volvió esclavo de tus propios demonios.

Déjame que te diga, hermano: vete con mucho ojo. Fuiste un diamante en bruto, tenías la conciencia clara y las manos limpias; ahora, eres un individuo vanidoso, poco caballeroso y mediocre, de naturaleza maligna: eres escoria y ya la tienes harta. ¿Qué posibilidades tienes de sobrevivir? Olvídate de las buenas maneras, no seas tan amable y ponte la piel del lobo.

No es fácil sintonizar con esta canción. Trata de espíritus en el aire. Es desolada y sórdida, te deja ceniza en la boca.

EN 1954, BOB LUMAN ESCRIBIÓ, GRABÓ y sacó una cara B de rockabilly titulada «Twitchy Woman» en el sello Imperial. Es una de sus canciones menos conocidas. Catorce años más tarde, Bernie Leadon y Don Henley le quitaron la primera letra al título y lanzaron la carrera como letrista de Henley con un texto que describía un caso de amalgama alucinógena entre súcubo y taumaturga, vampiresa trovadora y víctima de los años veinte, inspirado en parte al leer la biografía de Zelda Fitzgerald escrita por Nancy Milford en un estado de ensueño febril.

Me pregunto por qué a nadie se le ha ocurrido quitar otra letra y grabar una canción sobre una *itchy woman*.*

Las brujas, hechiceras y mujeres dedicadas a la magia negra nunca triunfaron mucho en el ámbito de la canción. Peter Green escribió sobre una que le cegó tanto que no podía ver, que trató de convertirle en un demonio. Apenas entró en el Top 40 del Reino Unido, aunque cuando la versionó Carlos Santana subió hasta el número 4.

Marie Laveau, la reina del vudú de Nueva Orleans, fue la primera de su estirpe que nació emancipada en los Estados Unidos y vivió como mujer libre en la calle St. Ann, a un tiro de piedra del lago Pontchartrain, donde oficiaba ritos y ceremonias en los que explotaba su talento como vidente, mística, sanadora y persona a la que te interesaba conocer si querías echarle una maldición a alguien. Probablemente habría sido olvidada hoy día si no hubiera sido por sus aguerridos enemigos que publicaban editoriales en el diario *Picayune* de Nueva Orleans, donde la atacaban sin remisión llamándola «el alma y la incitadora del infame vudú».

Madame Laveau se reía de esos ataques: era una mujer de negocios lo bastante sagaz como para saber que la notoriedad solo incrementaría la demanda de sus

* La *witchy woman* del título es una bruja; *twitchy woman* sería una mujer agitada o inquieta; *itchy woman* sería una mujer que padece prurito o también una mujer ansiosa o anhelante. *(N. del T.)*

servicios especializados y cataplasmas, uno de los primeros ejemplos de *branding* de producto existentes. Aunque dudo de que ni siquiera la clarividente Miss Laveau pudiera haberse figurado la popularidad que alcanzaría desde su muerte en 1881 hasta hoy día como próspera atracción turística e industria del souvenir.

Ha sido celebrada en varias canciones, y puede que las de Redbone y Bobby Bare fueran las más memorables. Ambas son buenas, aunque me quedo con Bobby y la letra de Shel Silverstein en la que habla del colmillo de un gato negro y de un perro de tres patas.

En cualquier caso, las tiendas de Bourbon Street con el nombre de la reina del vudú que ofrecían talismanes y patas de gallo benditas no fueron las primeras en sacar provecho del miedo y lo desconocido. En Salem, Massachusetts, tuvo lugar una serie de procesos judiciales por imputaciones de brujería. Aquellos juicios tenían que ver con la religión, la política y las cuestiones de género. Hubo extremismo por ambas partes, la gente falsificaba los hechos e ignoraba las garantías procesales. Hubo muertes. Y hoy allí la gente vende entradas y recuerdos, se disfraza para recreaciones históricas y se toma fotos.

Para cuando Bernie y Don escribieron su canción, el segundo single de los Eagles, todo el mundo se hacía una idea de lo que era una bruja: pelo azabache, soltando chispas, una sombra ojiplática que baila con risa enloquecida. Todos la conocemos. Y en caso de que confundamos la cucharilla de absenta de Zelda por otra de cocaína, no pasa nada. En definitiva, era 1972. Las brujas de entonces usaban otras pócimas.

CAPÍTULO 53

BIG BOSS MAN
JIMMY REED

Lanzada originalmente en el álbum *Found Love*
(Vee-Jay, 1960)
Escrita por Luther Dixon y Al Smith

ERES EL JEFAZO, EL AMO DE LA CASA, con reputación de avaro y tacaño. Eres el famoso Cacique, el de la virgen del puño que trata a los trabajadores como mozos de carga. Tienes las llaves de la caja y te paseas por los corredores de palacio, el déspota que no gasta un chavo.

El hombre moderno es tu empleado: servil e hipócrita, el ciudadano informado, el ser racional, que dice siempre que sí y te lame el culo y cuyo templo es la sala de cine. Trabaja para ti el día entero, está deshidratado. Harían falta mares de agua para limpiarle de sus vidas pasadas. Necesita caudales de poesía y música, pero no le vas a dejar descansar de sus tareas o parar un segundo. Sindicatos, motines, revueltas, amenazas huecas: nada de eso te inmuta, dejas que pase, estás por encima. Eres el Cíclope, estás en el lado justo de la historia. El oligarca supremo, el Generalísimo, el Caudillo que trata a todos como si fueran mayordomos y criadas. Eres un hombre distinguido. Debería alegrarte que todos te quieran emular.

JIMMY REED, LA ESENCIA DE LA SIMPLICIDAD

eléctrica. Uno puede tocar blues de doce compases con cientos de variaciones y Jimmy Reed debía de conocerlas todas. Ninguna de sus canciones hace pie. No paran de moverse. Fue el más country de los músicos de blues de los años cincuenta. Grácil y relajado. No hay asfalto bajo sus pies. Es todo campo.

El espacio es lo que conforma la música de Jimmy Reed, el aire circula por la estancia. Sientes como si pudieras ver la luz impactando en el polvo que remolinea bajo el vaivén de la música. A Jimmy Reed le toca estar con Jimmie Rodgers y Thelonious Monk, otros dos intérpretes cuyo trabajo nunca suena recargado por más músicos que participen. Algunos músicos son como coches deportivos, pero no Jimmy Reed; a él le basta con que los asientos sean cómodos y la radio funcione.

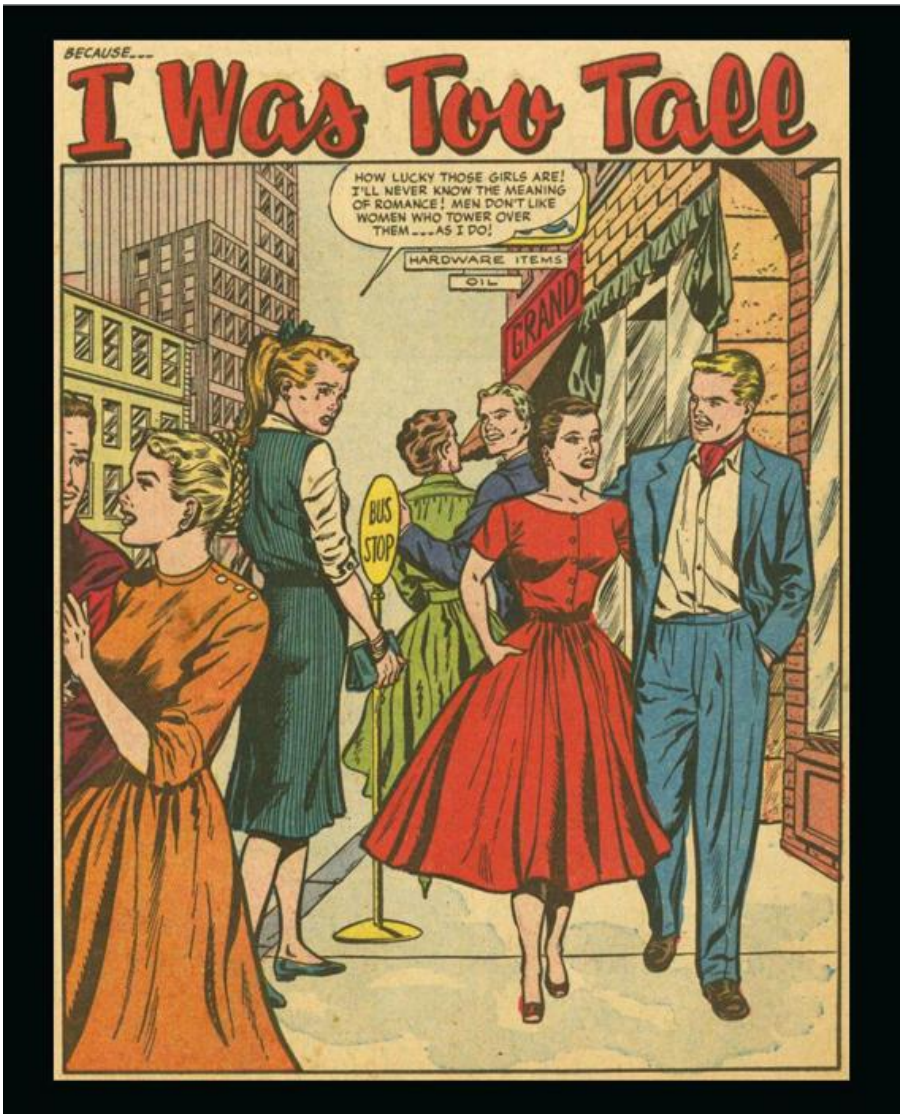
Nada de blues de Chicago, nada sofisticado, liviano como una pluma, vuela por el aire y rueda por el piso. Cuando se habla de rock and roll, la parte del *roll* (rodar) es de Jimmy Reed. Si él no está, no puedes verlo como rock and roll. Lo dice hasta una de sus canciones, «Let It Roll». Y sabía de lo que estaba hablando: *«You've got me runnin', you've got me hidin', you've got me run, hide, hide, run an-*

yway you wanna, let it roll» («Me haces escapar, me haces esconder, correr, esconder, esconder, correr como sea, que ruede»). Eso es, Jimmy.

Toca la armónica con soporte al cuello. Y con una armónica al cuello hay poco margen de maniobra. Pero encontró la manera de apañarlo y aún hoy no puede imitarse. Cada canción lleva su firma de armónica característica; lo rubrica todo como lo hacía el falsete de Jimmie Rodgers. En realidad, se trata de lo mismo. Little Walter, por grande que fuera, estaría fuera de lugar en un disco de Jimmy Reed, como también Jimi Hendrix. No hay lugar para eso en un disco de Jimmy Reed. Incluso Keith Richards no sabría muy bien qué hacer.

Jimmie Rodgers y Jimmy Reed. Tienen mucho en común, aparte del nombre. La mujer de Jimmy Reed también tenía mucho que ver con sus canciones. Probablemente las escribía y él las cantaba. Y suena como que lo hacían sin romperse mucho la cabeza. Se puede escuchar la voz de ella en la mayoría de los discos de Jimmy. Nunca le hace sombra. Y lo mismo pasa con la mujer de Jimmie Reed.

No canta con él, pero le ayudó a escribir muchas de sus mejores canciones.


BECAUSE...
I Was Too Tall
HOW LUCKY THOSE GIRLS ARE! I'LL NEVER KNOW THE MEANING OF ROMANCE! MEN DON'T LIKE WOMEN WHO TOWER OVER THEM...AS I DO!
HARDWARE ITEMS
OIL
GRAND
BUS STOP

CAPÍTULO 54

LONG TALL SALLY
LITTLE RICHARD

Lanzada originalmente como single
(Specialty, 1956)
Escrita por Enotris Johnson, Robert Blackwell
y Richard Penniman

LONG TALL SALLY MEDÍA TRES METROS y medio. Y se remontaba a los tiempos bíblicos de Samaria, la era de la tribu de los nefilim. Gigantes que vivían antes del desastre del diluvio. Se pueden ver fotos de los cráneos de esos gigantes y esa clase de cosas. Había individuos altos como una casa de dos plantas. En Egipto e Iraq han exhumado huesos de esos colosos. Y ella estaba hecha para la velocidad, podía correr como un ciervo. Y el tío John era su homólogo gigante. Little Richard es un gigante de otro tipo, pero para que nadie se asuste se llama a sí mismo «pequeño». Así no espanta a nadie.

CAPÍTULO 55

OLD AND ONLY IN THE WAY CHARLIE POOLE

Lanzada originalmente como single
(Columbia, 1928)
Escrita por Charlie Poole y Norman Woodlieff

HAY UNA ESCENA AL PRINCIPIO DE *El gran carnaval* (1951) de Billy Wilder en la que Chuck Tatum, gran bebedor y vividor aún más grande interpretado por Kirk Douglas, va conduciendo para dirigirse a una cacería de serpientes en las afueras de Albuquerque. A lingotazo limpio, Tatum ha ido bajando escalón a escalón en el periodismo desde los prestigiosos rotativos de las grandes ciudades hasta las gacetillas gratuitas de provincias. Por el camino, le cuenta al joven y deslumbrado fotógrafo Herbie Cook (Robert Arthur) cuál es el secreto de una buena historia. Le dice que mil serpientes de cascabel entre los matorrales no son una gran noticia. Incluso si andan sueltas, son demasiadas. Pero a medida que las van capturando, el interés público aumenta. Y a medida que la cuenta atrás se aproxima a cero, ya no importa que el peligro sea menor, el gusanillo que azuza la curiosidad de todos es aquella que

sigue suelta. Cuando solo queda una suelta, nadie puede dejar de seguir la historia. El truco de un periodista astuto, le dice a Herbie, sería tener esa serpiente guardada en su escritorio de tal modo que pueda controlar tanto la historia como al público.

Eso es lo que ocurre con los números: si son muy gordos resultan demasiado abstractos. Deber tres mil millones de dólares no significa nada cuando vemos las noticias, pero si te faltan diez para pagar el alquiler, eso seguro que te llama la atención. Por eso es difícil hacer películas bélicas. Es difícil dramatizar el sinnúmero de víctimas de la Gran Purga estalinista, pero una historia personal en tiempos de guerra, cualquier guerra, puede ser fascinante. La narración metonímica del soldado Ryan, del sargento York, del coronel Kurtz, de Patton, Schindler o Espartaco da lugar a películas mejores que aquellas en las que se trata desesperadamente de retratar el alcance global del conflicto.

Siempre pasan cosas. Incendios, terremotos o virus, y a menudo son los ancianos los que suman el mayor número de víctimas. Apiñados en residencias, con sistemas inmunitarios deprimidos o puede que incapaces de huir de un tiroteo con sus piernas atrofiadas. Las cifras son elevadas incluso sin que concurran circunstancias excepcionales. Los viejos mueren, y hasta que no se trata de un pariente cercano, el mundo sigue contemplando esas muertes con desapego, otra cruz en el registro de fallecidos.

Confucio habló de la piedad filial, el respeto por los padres, y dijo en sus *Analectas:* «Pocos de aquellos que son hijos entregados y hermanos respetuosos faltarán al respeto a sus superiores, y jamás hubo un hombre respetuoso con sus superiores que creara desorden. Un hombre superior está entregado a las cosas esenciales. Cuando la raíz está bien asentada, la ley moral prospera. La piedad filial y el respeto fraternal son la raíz de la humanidad.»

Por eso las culturas asiáticas tratan a los ancianos con tanto respeto. Salvo, quizá, los japoneses, cuya mítica costumbre del *ubasute,* por la que ancianos y enfermos eran trasladados a la cima de una montaña para morir, fue llevada a la pantalla en *La balada de Narayama,* dirigida por Kinoshita en 1958. O la India,

donde la eutanasia involuntaria de los ancianos, o *thalaikoothal,* se practica aún hoy día.

De hecho, si teclean la palabra *senicidio* en Google verán que muchas regiones del planeta mantienen una relación de apoyo/rechazo hacia las personas mayores: el apoyo de la veneración y el rechazo de la eliminación. Estados Unidos, con sus sueños cromados de modernidad aséptica, nunca atendió a sus ancianos como es debido. Mucho antes de las pullas del tipo: «Ok, boomer», y de llamar a la gente experimentada con el término peyorativo de *viejos,* este país ya tenía tendencia a aislar a los que chochean y tienen el pelo blanco, puede que no en una banquisa de hielo, pero sí en casas de retiro donde pudieran mascar pudin y jugar al bingo lejos de los delicados ojos de la juventud.

Sería fácil culpar a los años sesenta, con sus eslóganes idiotas como «No te fíes de nadie por encima de los treinta años» o películas más idiotas aún como *El presidente,* donde todas las personas mayores de treinta y cinco años son internadas en campos de reclusión en los que se les administra LSD por la fuerza.

En julio de 1928, el músico de banjo Charlie Poole acudió a un estudio de Nueva York con el guitarrista Roy Harvey y el violinista Lonnie Austin para grabar «Old and Only in the Way». Hay cantidad de canciones que hablan de envejecer: es un tema común tanto en canciones serias como «Oh Death» de Dock Boggs como en otras graciosas del estilo de «I Feel That Old Age Coming On» de Wynonie Harris. Y están aquellas que oscilan entre una cosa y la otra, como la recitación de «I Know What It Is Like to Be Young (But You Don't Know What It Is to Be Old)» por parte de Orson Welles en 1984.

John Prine capturó la soledad y desespero del envejecimiento en su «Hello in There», y por buena que sea la canción, y es bastante buena, sigue siendo un tema escrito por un hombre joven, con gran empatía, que contempla la tercera edad como algo que les pasa a los demás. «The Circle Game» de Joni Mitchell cuenta la historia de un chico que ve frustrados sus sueños, pero espera que vengan días mejores. Se supone que es una canción optimista, aunque si tus sueños se vieran cumplidos a los veinte años, ¿qué harías con el resto de tu vida?

La letra de Poole es incisiva e inclusiva. Alude a la verdad eterna de que durante la juventud vemos como un impedimento a los más viejos de entre nosotros. Tocamos la bocina ante su conducción parsimoniosa, nos burlamos de su falta de sabiduría tecnológica y de su audición y vista precarias. Poole, sin embargo, en su profético puente señala que la vejez nos espera a todos, tan inapelable como la muerte. Aquellos que burlan la tumba durante el tiempo suficiente como para destacar no tardarán en descubrir que ya son viejos y que no hacen más que estorbar.

Jerry Garcia mostró un ingenio indudable al bautizar como Old and in the Way («Viejo estorbo») a su longevo grupo de bluegrass, uno de sus proyectos paralelos. Jerry conocía su lugar en el universo. Cuando formó la banda no podía estar más lejos de las dos cosas que se nombran en el título de la canción, siendo como era un joven de treinta y un años y líder de un grupo enormemente popular. Pero incluso entonces sabía que la juventud y la fama eran efímeras; las palabras de Charlie Poole le llegaron.

Sabía, como el gran orador, filósofo y estadista romano Cicerón, que «seguramente no hay nada más querido para el hombre que la sabiduría, y aunque la edad te lo quite todo, sin duda te aporta eso».

En última instancia, pasamos de estorbar, de estar «en medio» a que quieran «quitarnos de en medio», y por entonces, ante otros compañeros de luto, simulamos echar mucho de menos a aquellos para los que tan poco tiempo tuvimos cuando poblaban la tierra.

Hoy en día muchos estadounidenses tratan a los viejos como un estorbo. Los arrinconan. Hubo un tiempo en que se respetaba a los ancianos y se los cuidaba por su sabiduría y experiencia. Pero ya no. Algunos dicen que las personas que conforman el mundo moderno son básicamente niños malcriados: no parecen comprender que algún día también ellos serán un viejo estorbo.

CAPÍTULO 56

BLACK MAGIC WOMAN SANTANA

Lanzada originalmente en el álbum *Abraxas*
(Columbia, 1970)
Escrita por Peter Green

LA MUJER DE LA MAGIA NEGRA es la mujer ideal: convoca demonios y sesiones de espiritismo, levita, conoce el arte de la nigromancia, oficia orgías rituales con los muertos, siempre desencarnada. Es una criatura con poderes oscuros y es toda para ti.

Pechos al aire, de venas azules: es menuda, poderosa y fea. Te cuida, no puedes hacer nada sin ella; es la mano oculta, el poder detrás del trono. Poder negro, poder floral, poder solar, todos ellos: tiene carisma. Es la materia de la que están hechos los sueños, tiene acceso privilegiado a tu conciencia. Convierte a todos en tus deudores, subalternos, es el hada mala, el genio maligno que te convierte en hombre lobo, en el chivo de pezuña hendida, pero no te queda otra.

HYPNOTIZE WITH THE AMAZING DUNNINGER'S HYPNOTIC GLASSES

Meet DUNNINGER, acknowledged as the GREATEST MENTALIST OF ALL TIME! He amazed HISTORIC GREATS as EDISON, EINSTEIN, King EDWARD, SIX Presidents and many MORE! 49-MILLION DUNNINGER FANS saw his T.V. shows that EACH WEEK BAFFLED THE WORLD! Recognized as a FOUNDER OF MEDICAL HYPNOSIS by Winner of The NOBEL PRIZE and OTHER FAMED INDIVIDUALS, the Glasses & 16-page Manual are the only AID he ENDORSES!

DUNNINGER SAYS: "I can make YOU become a REAL HYPNOTIST! You need NO experience, yet ASTONISH YOUR FRIENDS AND ENTERTAIN PEOPLE with feats made possible only with the use of my HYPNOTIC GLASSES!"

Dunninger's Hypnotic Glasses enable YOU to hypnotize AT A GLANCE! This long-sought power is now at your command by merely wearing a pair of GLASSES (Pat. 2,815,310) and gazing into the eyes of your subject! Demonstrate your power at a MOMENT'S NOTICE in PUBLIC or in PRIVATE! You WILL BE ABLE TO HYPNOTIZE if you use these glasses with the instructions provided!

SEND TODAY!

$2.98

Plus
27c Postage
IN CASH, CHECK OR MONEY ORDER

ELLBARR DIST. - DEPT. HV-25 WESTON, ONT.

Te ha hecho rico, temido y suertudo, te tiene atrapado, es tu protectora, tu guardiana. Echa el mal de ojo a tus enemigos y competidores, debilita a tus adversarios, y cualquiera que te sea hostil acaba flojeando, convertido en un pelele abocado al suicidio.

Tiene una energía hipnótica y te aísla de tu núcleo vital, rodea tu esencia de un muro de adobe y lo refuerza con hormigón armado. Es única en el mundo, fabulosamente extraña. Te pasa revista en abrigo militar, uniforme de marino: escote prominente, cofia y látigo de serpiente negra. Eres su botones, lacayo vestido de gala, chaqueta cruzada, camisa de noche con cuello almidonado, pañuelo de bolsillo en tres puntas. Es ingeniosa, leída y bien educada. A veces crees que quiere matarte o que se lo está pensando. Otras veces más bien crees que te lo imaginas.

Su voz te pone de los nervios: el zumbido grave, los sonidos chirriantes, la voz cantarina que puede parecer una vaca, un pájaro, el ladrido de un perro. Es de buena cuna, de sangre azul, sabe detectar las señales. Le consultas cualquier cosa, especialmente transacciones financieras, y ella se ocupa de que todo te favorezca, siempre a medianoche, siempre la noche anterior. Se alimenta con las entrañas de tus víctimas, y si le arrancas la piel verás una testuz de animal.

Es tu marimacho de pro, tu mujer araña, tu gran buscona, y te pone por las nubes: está todo a tu alcance. Tú eres su héroe tipo, el hombre cabal, el referente, pero ya estás caduco, de camino al vertedero, alicaído; te arrodillas, le ruegas que no te abandone, imploras. ¿Es que no eres lo bastante bueno? ¿Por qué no me quieres? Nunca te querré, trata de obligarme.

Es un caso difícil, cotorrea sin parar y sus besos tienen un olor fétido, pero tuviste suerte: te sumiste en la mierda y saliste cargado de monedas de oro. Subiste por el escalafón, siempre bien parado, y acatas las normas según el manual.

De nariz chata, adusta y poco agraciada, pero alta e imponente también. Melena rubia pajiza hasta el hombro, siempre descalza, ojos amarillos compasivos de pupilas negras, mano derecha extendida hacia arriba.

Lo que la atrae es tu identidad, tu esfera mental. Va por delante o por detrás de ti, en ocasiones se te cae encima retorciéndose, por placer o dolor, para bien o para mal. Todos los que se sienten agraviados contigo se postran a tus pies. Es tu columna vertebral y no la puedes dejar marchar. No puedes dejar que se te escurra entre los dedos, estarías perdido, acabado, fuera, sin un chavo.

★ ★

LEIGH BRACKETT NACIÓ EN LOS ÁNGELES en 1915. Escribía para las revistas *pulp* de ciencia ficción en los primeros años cuarenta, pero se pasó a los guiones de cine después de que Howard Hawks leyera *No Good from a Corpse,* una novela de detectives que escribió en 1944. Hawks buscaba a un escritor que pudiera colaborar con Faulkner en la película protagonizada por Humphrey Bogart que iba a dirigir, una adaptación de *El sueño eterno* de Raymond Chandler. Pensando que el estilo crudo de Brackett salpicaría el guión con algo de sangre y tripas, Hawks, incapaz de deducir el sexo del autor por su nombre, le dijo a su asistente eso de: «Consígueme a ese Brackett.» Afortunadamente, *esa* Brackett no se sintió ofendida y ayudó a Faulkner a navegar por la trama laberíntica de la novela. Fue a ella a quien Bogart preguntó quién había matado a Owen Taylor, el chófer del relato de Philip Marlowe. Ni Brackett ni Faulkner ni Hawks tenían la respuesta, así que se le mandó un telegrama a Chandler para resolver la duda. El autor repasó el libro y telegrafió de vuelta: «Pues yo tampoco lo sé.»

Brackett no se acoquinó, convencida de que un cabo suelto no tenía por qué desmerecer una historia. Acumuló créditos por otros proyectos cinematográficos, como *Río Bravo,* con John Wayne, Dean Martin y Ricky Nelson, dirigido también por Howard Hawks. En el momento de su muerte en 1978, acababa de terminar la primera versión de *El Imperio contraataca,* la secuela de *La guerra de las galaxias;* las versiones posteriores fueron redactadas por George Lucas y Larry Kasdan.

Leigh Brackett nunca dejó de escribir westerns, novela negra y ciencia ficción. En el número de junio de 1949 de *Thrilling Wonder Stories,* Brackett publicó una historia fascinante llamada «Sea Kings of Mars», que pasó a convertirse en una de sus mejores novelas con el título *La espada of Rhiannon*. Al leerla uno alcanza a comprender por qué Lucas recurrió a Brackett para la secuela de *La guerra de las galaxias*. El libro viaja a través del tiempo y del sistema solar, aunque se antoja tan familiar y estimulante como un serial western en una sesión

de sábado por la tarde. El protagonista Matt Carse incluso recuerda un poco a Indiana Jones, mientras busca una cueva escondida en Marte donde se dice que el dios marciano Rhiannon ha sido encarcelado por otras deidades tras haber entregado tecnología puntera, armamento incluido, a razas primigenias del planeta rojo milenios atrás.

Fue en ese contexto en el que Brackett presagió la tercera de las tres leyes de la ciencia ficción de Arthur C. Clarke: «Toda tecnología lo suficientemente avanzada es indistinguible de la magia.» Escribió: «Brujería para los ignorantes... mera ciencia para los cultivados», lo que implicaba que el don de Rhiannon, algo habitual en la era de Matt Carse, se antojaba magia milagrera en el pasado pretecnológico.

Con todo, la música es un ámbito donde el conocimiento no desentraña el misterio. De hecho, puede argumentarse que cuanto más sabes de música, menos la entiendes. Cojamos a dos personas: una estudia la teoría del contrapunto, la otra llora cada vez que escucha una canción triste. ¿Quién de las dos comprende mejor esa música?

E. B. White decía acerca del humor algo que puede aplicarse a la música: analizar el humor es como diseccionar una rana. A poca gente le interesa, y la rana muere. Aunque eso nunca haya impedido a algunos encomendarse tanto a hechos, leyes, reglas y estructura que malogran el gozo del hallazgo y drenan de magia la melodía.

Y luego están las letras. A menudo se oyen comentarios despectivos acerca del trabajo que se hacía en Tin Pan Alley. Era habitual menospreciar esas canciones con esquemas de rima al estilo «rayo/mayo/desmayo» y sus estructuras sencillas. Y, a menudo, al verlas impresas se antojan poca cosa, es difícil creer que pueda haber una canción ahí.*

Pero es importante recordar que esas palabras se escribieron para el oído y

* Tin Pan Alley era el nombre con el que se designaba la «factoría» de música popular estadounidense, sita originalmente en la calle Veintiocho de Nueva York, y que aunaba a compositores, letristas e intérpretes en la primera mitad del siglo XX. *(N. del T.)*

no para la vista. Como sucede en la comedia, donde una frase aparentemente banal puede transformarse en humor por medio de la interpretación, algo inexplicable ocurre cuando las palabras se acoplan a la música. El milagro está en la fusión.

Del mismo modo en que se inventó el velcro –cuando el ingeniero suizo George de Mestral regresaba de cacería y sintió curiosidad por los abrojos que se pegaban a su abrigo de lana y al pelaje de su perro–, la música se adhiere de modo indeleble a incontables capilares de la memoria y la emoción. La plétora de reglas que rigen tanto la literatura de las letras como las matemáticas de la melodía son meras directrices y aquellos que las acatan serviles, que solo pueden ceñirse a la normativa, corren el peligro de no trascender jamás el oficio para crear algo verdaderamente duradero.

«Black Magic Woman» es un buen ejemplo. ¿Es un blues? Los entendidos te obsequiarán con otras influencias, referenciando a otros artistas y citando de otras canciones. Aquellos ostensiblemente formados en los dogmas de la musicalidad puede que señalen cambios de tiempo y monsergas técnicas como ligaduras ascendentes, transposiciones entre diversos modos armónicos y la alternancia entre polirritmos húngaros y latinos. Pero ninguna de esas cosas dice nada sustancial sobre la canción.

Y puede que sobre la página la letra no impresione mucho. En dos de las tres estrofas de seis versos, uno de los versos se repite cuatro veces. En la tercera solo tres veces. Aun así, unido a la música, la combinación resulta hipnótica, rapsódica, extrañamente misteriosa y directa como un telegrama. Tiene la profundidad que puede tener un gran cuadro, se antoja diferente cada vez que la contemplas y se ilumina desde dentro, invitando a revisarla de nuevo.

Toda la caterva de pretendidos comentaristas sociales que se ponen a leer las letras de canciones en un sonsonete monótono para parodiar su falta de profundidad no hacen más que exhibir sus limitaciones. Son tan redundantes como el agente de policía que leyó la transcripción del espectáculo de Lenny Bruce en sede judicial durante su proceso por obscenidad. Del mismo modo

en que a aquel policía se le escapaba la chispa en la interpretación de Lenny, otros se pierden la magia que se da cuando la letra se acopla a la música.

Algunos llamarían química a este emparejamiento, pero la química parece demasiado basada en la ciencia y, por tanto, replicable. Lo que pasa entre las palabras y la música es más afín a la alquimia, el precursor revoltoso y menos disciplinado de la química, ávido de experimentación y plagado de fracasos, con sus tentativas fallidas de convertir metales vulgares en oro. La gente puede seguir intentando convertir la música en ciencia, pero en la esfera científica uno más uno siempre serán dos. La música, como todas las artes, incluida la de la seducción, nos dice una y otra vez que uno más uno, en la mejor de las circunstancias, suman tres.

CAPÍTULO 57

BY THE TIME I GET TO PHOENIX JIMMY WEBB

Lanzada originalmente en el álbum *Ten Easy Pieces*
(Guardian, 1996)
Escrita por Jimmy Webb

PARA CUANDO LLEGUES A PHOENIX YA HABRÁ

amanecido allí donde está ella, y se estará levantando de la cama. Abre las persianas, cruza la habitación y ve la nota que dejaste en la puerta. Un mensaje donde le explicas que te vas. Lee las palabras y seguramente se ríe, se descojona, es que se parte con tu nota, porque ya se lo has dicho mil veces antes. Mil veces en que te fuiste y volviste, sabe cómo cambias de parecer, siempre dices esto y luego aquello, así que por qué va a ser distinto esta vez. Ya volverás. Esta nota no va en serio, y la tira a la basura.

A media tarde estás casi en Nuevo México y sabes que ya estará trabajando. Durante el día trabaja de nueve a cinco como quiromasajista, capta a nuevos clientes y se ocupa de los currantes, los machacas, y no para. Hace una pausa para comer y te llama, a esa hora ya estarás de vuelta en casa. Llama y espera,

pero no hay respuesta, el aparato no deja de trinar y parece resonar por toda la casa. Paulatinamente se da cuenta de que allí no hay nadie.

Hacia medianoche ya estás casi en Oklahoma, y piensas que muy posiblemente estará dando vueltas en la cama, incapaz de dormir, sacudiéndose, llamándote por tu nombre, con delicadeza y bajito, casi en un susurro. Entonces empieza a llorar, solloza y gimotea, las lágrimas se le deslizan por la nariz y salpican el suelo. Nunca se planteó que un día la dejarías, no se le ocurrió jamás, pero ahora ve que va en serio. No sabía que te ibas a ir.

Trataste de decírselo un millón de veces, pero no te atrevías.

Le sacaste partido al tema y ahora te vas. Ni siquiera tuviste el valor de darle un beso de despedida.

CAPÍTULO 58

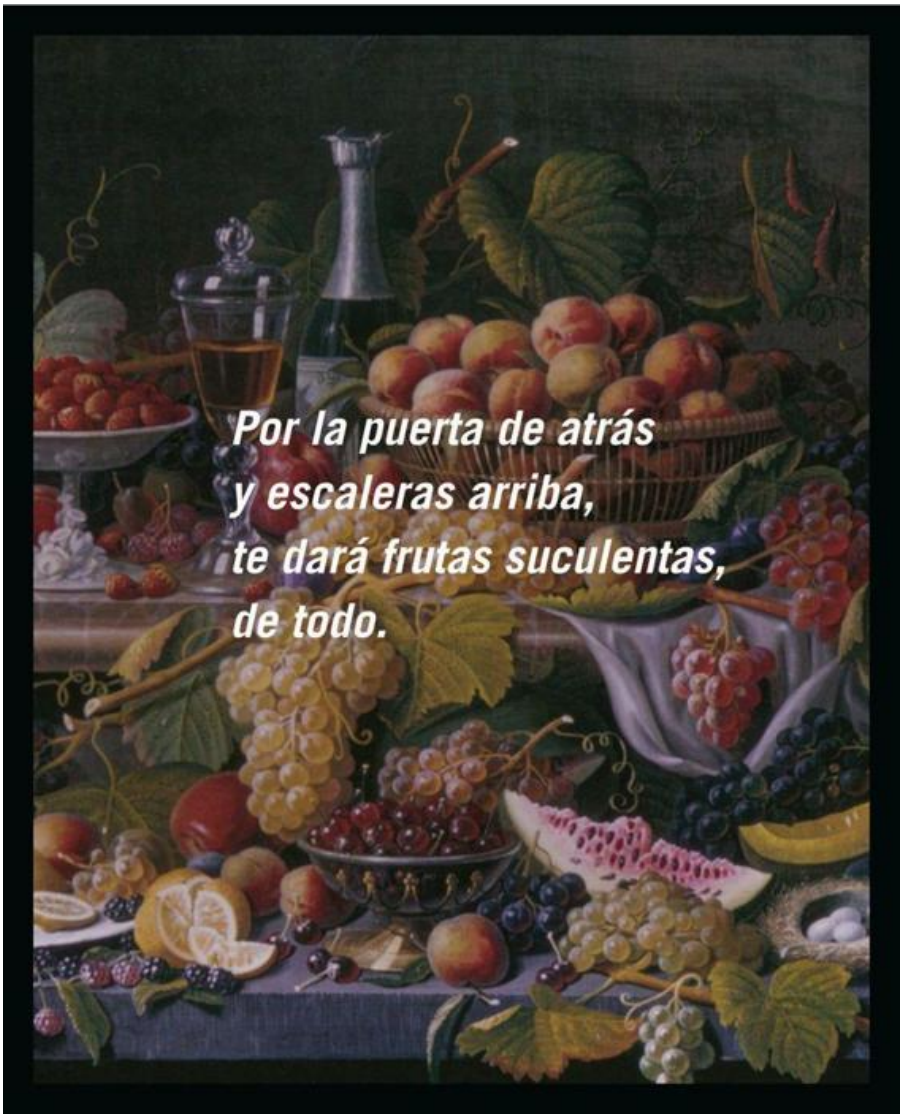
COME ON-A MY HOUSE ROSEMARY CLOONEY

Lanzada originalmente como single
(Columbia, 1951)
Escrita por Ross Bagdasarian y William Saroyan

ES LA CANCIÓN DE LA SEDUCCIÓN, la proposición indecente. Te reclama para que te dejes caer y te prodigues, en un lugar recóndito, clandestino. Por la puerta de atrás y escaleras arriba, te dará frutas suculentas, de todo. Frutas y frutos, racimos de uvas con semillas machacadas, cestos de peras y todo tipo de pastelería sobrante, y con esta canción será un regalo caído del cielo. Todo lo que debes hacer es aparecer.

Hay alacenas de manzanas silvestres, pink ladies y las mejores variedades, manzanas golden solares. Granadas de Tierra Santa, las que tienen mil pepitas, aceite de semillas de uva y mosto, ciruelas apetitosas con su pátina de cera blanquecina, esta canción te lo dará todo. Melocotones de Persia, todo lo que ofrece el árbol de la vida, rosáceo y con gotas de miel, albaricoques ahumados y todas las frutas prohibidas. Y caramelos, toneladas de caramelos.

Chicles y regaliz, gominolas y barritas de chocolate, esta canción te va a camelar con postres y huevos de Pascua multicolores.


Por la puerta de atrás
y escaleras arriba,
te dará frutas suculentas,
de todo.

Tiene reservas de dátiles de hace cincuenta millones de años, y se te insinúa para tentarte, te convoca, guarda ahí el universo entero, un surtido infinito de pasteles. Pasteles de boda, bizcochos de sabores, volteados de frutas glaseados, tarta de remolacha, de fresas, pastel de queso, lo más. Vas a pillar el cuerno de la abundancia, una cosecha opípara. Cestas de albaricoques hasta decir basta, los mejores. Podrás atiborrarte un año entero. Melocotones al horno e higos africanos, superabundancia absoluta, todo el tinglado. Hasta un anillo de boda, un pedrusco de veinticuatro quilates en el dedo. E incluso un árbol de Navidad, nada de arbolito, un señor abeto.

Esta canción se te insinúa para que te conozcas a ti mismo. Te apremia, te seduce para que abandones el retiro y te apuntes. ¿Te tienta? Seguro que sí. Pero no estás pensando en lo que pasará si te dejas atrapar, estás pensando en lo que podría pasar.

★ ★

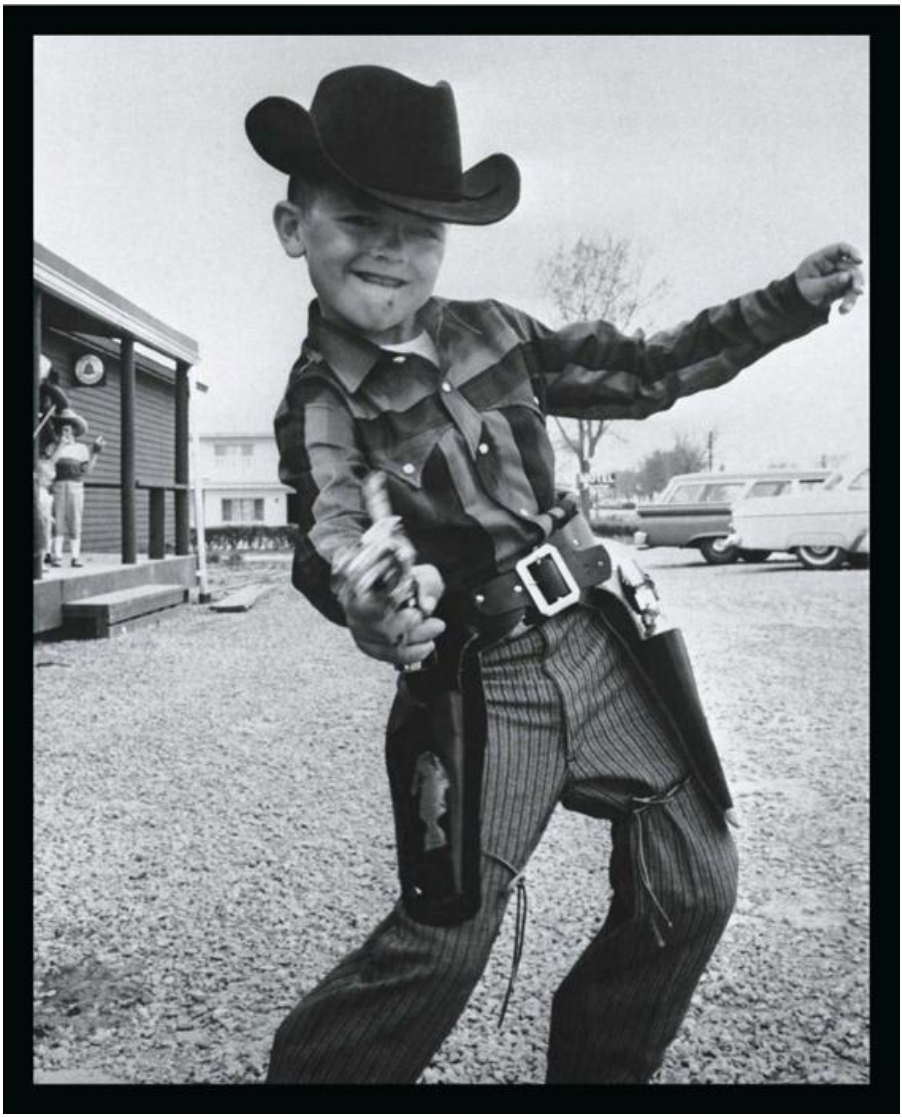
ESTA CANCIÓN TIENE UNA HISTORIA interesante. Clooney era una buena cantante pop con cierta sensibilidad jazz y sabía cómo vender una canción, incluso una insignificancia como esta. La escribieron el ganador del Pulitzer William Saroyan y su primo Ross Bagdasarian mientras conducían por Nuevo México. Todo el rollo sobre las frutas exóticas y demás remite a la hospitalidad armenia tradicional.

Mitch Miller adoraba las *novelty songs** y se hizo con este tema, del que produjo la exitosa versión de la Sra. Clooney. Lástima que no prestara mayor atención a los letristas. Saroyan ya no compuso más, pero su primo Ross se convirtió en uno de los mayores y más exitosos autores de *novelty songs* de todos los tiempos. Bajo el nombre de David Seville, robusteció su voz y cosechó un buen puñado de éxitos como Alvin y las Ardillas. En *La ventana indiscreta* aparece Ross/David/Alvin como el pianista que vive en la casa de enfrente de la de Jimmy Stewart.

Esta es la canción del pervertido, del pedófilo, del asesino en serie. La canción del tipo que esconde treinta cadáveres en el sótano y cráneos humanos en la nevera. Es el tipo de canción en la que un coche negro pasa por la calle, se baja una ventanilla y una voz pregunta: «Nena, ¿quieres acercarte un segundo? Tengo granadas e higos para ti, dátiles y pasteles. Todo tipo de género erótico, manzanas, ciruelas y albaricoques. Vente aquí un segundo.» Es una canción ominosa disfrazada de éxito pop despreocupado. Es una canción tipo Caperucita Roja. Un tema cantado por un espiritista, un hechicero.

---

* Tipo de canciones relacionadas con hechos de actualidad, que se caracterizan por la presencia de elementos de humor o referencias a la cultura popular. Tuvieron mucho éxito en los años veinte y treinta, y experimentaron un resurgir en los cincuenta y los sesenta. *(N. del T.)*



CAPÍTULO 59

DON'T TAKE YOUR GUNS TO TOWN JOHNNY CASH

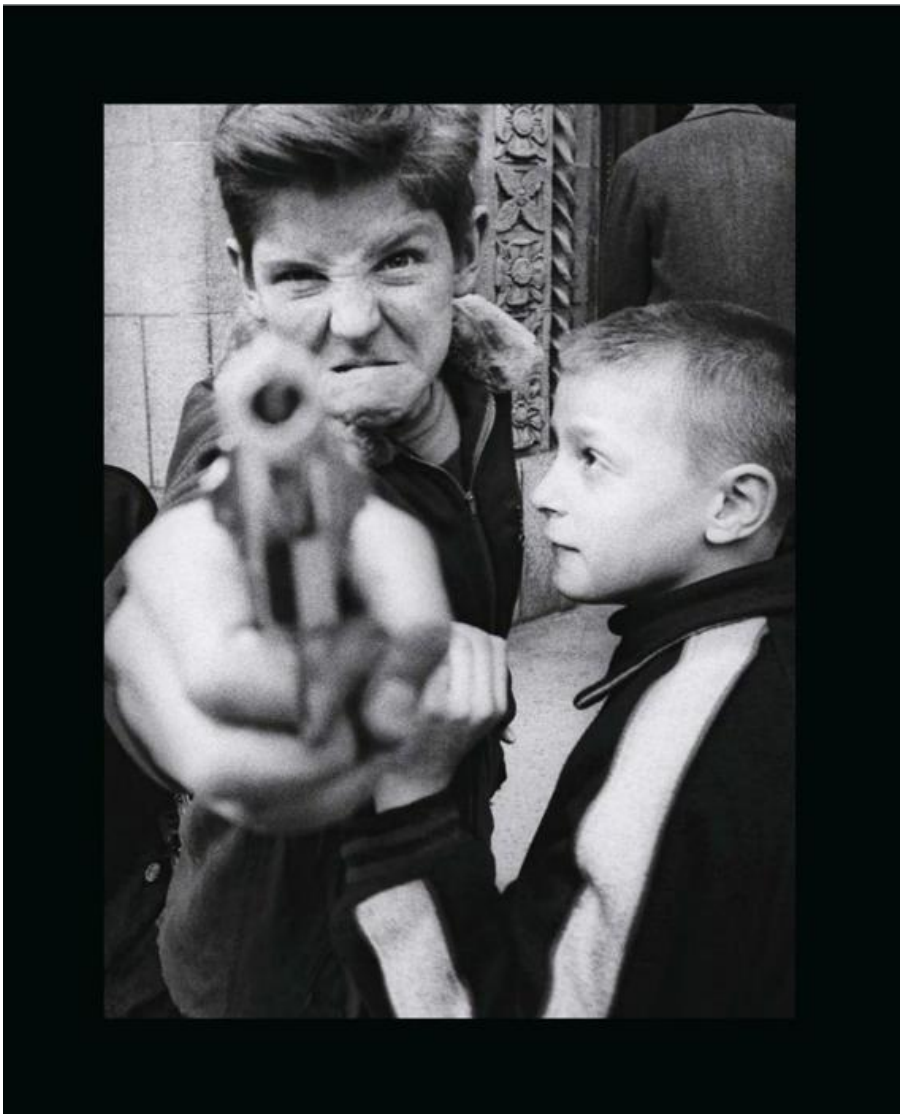
Lanzada originalmente como single
(Columbia, 1958)
Escrita por Johnny Cash

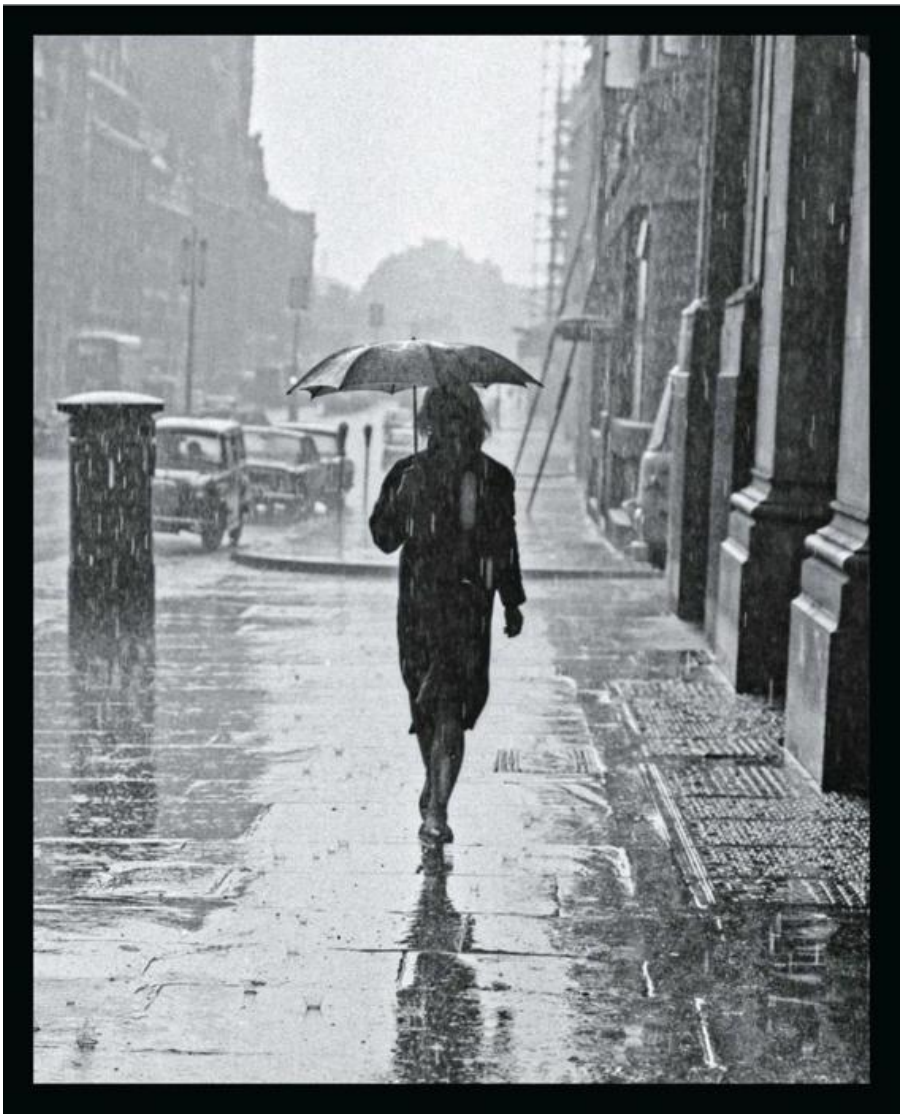
COMO EN UNA COMEDIA ROMÁNTICA, sabemos ya de entrada qué va a pasar en esta canción. En una comedia romántica todos sabemos que el chico va a conseguir a la chica y aquí sabemos que a Billy las cosas no le van a ir bien.

Es una canción de advertencia. No te pases de listo. Deja siempre que otro piense que es más listo que tú. No des a nadie demasiadas opciones. Si tienes todo el alfabeto de letras, entrega solo la A y la B. En esta canción, un chaval bebe demasiado whisky. El problema no es que se llevara las pistolas al pueblo, es que se emborrachó y le pegaron un tiro. Las armas y el alcohol no combinan bien. Y Johnny Cash lo sabía tanto como el que más. Mientras el chaval agoniza, recuerda lo que su madre le dijo, pero ya es tarde.

Las historias son simples. Las conocemos todas. Chico conoce a chica. Chico pierde a chica. Chico roba un pedazo de pan. Chico es abatido en la plaza del pueblo. Chica mata a la esposa del chico. Chico se hace mayor buscando al asesino de su padre. Chica se casa con chico. Chico le pega fuego al pueblo.

Puede que llevarse las pistolas al pueblo para demostrar que eres un hombre no sea la mejor opción: quizá te lo quieras pensar mientras aún hay tiempo.





CAPÍTULO 60

COME RAIN OR COME SHINE
JUDY GARLAND

Lanzada originalmente en el álbum *Judy*
(Capitol, 1956)
Música de Howard Arlen
Letra de Johnny Mercer

ESTE TEMA ES UNA DECLARACIÓN DE FE, UN

juramento solemne. Cuando amas a alguien tu afecto es verdadero, tu devoción es incondicional. Tanto si llueve como si hace sol, nieva o graniza, no importa, el apego mutuo es infinito. Tanto si estás de buen humor como insatisfecho, da todo igual, el cariño se aloja en el cerebro, en el sistema nervioso. Tanto si estás tranquilo como si andas alicaído, la amistad es duradera y formidable. Animado o abatido, la fidelidad está fuera de duda. Es una implicación firme con un respeto sincero, un amor definitivo y arraigado en el subconsciente.

Vuestro amor del uno por el otro es absoluto y fiable, y siempre será recíproco, borracho o sobrio siempre será recíproco. Atribulado o feliz, hallará respuesta, puedes apostar lo que quieras. Por más obstáculos o pesares que se interpon-

gan, este amor es de titanio. Con dinero o sin él es una fe sin fisuras. No te afectan las aflicciones ni los varapalos. Sois cautivos el uno del otro. Veis a través de los ojos del otro, nada os sulfura. Os miráis las cosas de cabo a rabo y os prestáis comprensión mutua.

ESTA CANCIÓN, PUBLICADA EN 1946 PARA EL

musical *St. Louis Woman,* no alcanzó las listas de éxitos. Sin embargo, la composición de Harold Arlen (música) y Johnny Mercer (letra) ha generado docenas y docenas de versiones que abarcan unos registros superiores a los de muchos estándares. Aparte de los sospechosos habituales –Frank, Billie, Judy, Ella–, están Don Henley, Bette Midler, James Brown y muchos otros. Qué caray: Dr. John la grabó dos veces.

Quizá uno de los motivos sea la honestidad de su letra. La honestidad no debería confundirse con la simplicidad.

Durante los años sesenta, los engreídos mandarines del mundillo solían ningunear a los plumíferos de Tin Pan Alley por sus rimas del tipo «flor/amor/color/dolor». Como suele suceder, se entremezclaba lo simplón con el verdadero talento.

La melodía de Arlen es a la vez melancólica y segura de sí misma, y la letra de Mercer es sobria, ni pomposa ni mínimamente irónica. Y tanto si se interpreta en la versión teatral de Judy Garland, hecha para gustar, o con su base de flautas jazzísticas en la ensoñación elegante de Anita O'Day, la canción nunca resulta empalagosa o falsa.

Es esa honestidad lo que sin duda alguna condujo a Scorsese a recurrir dos veces a ella en *El rey de la comedia*. Su empleo de la tierna invocación de Ray Charles apunta al modo en que se disocia el comportamiento cuando el fanatismo se disfraza de amor puro. Más tarde, cuando Sandra Bernhard canta la canción para un Jerry Lewis amordazado, no hay modo de confundir la terrible honestidad en la emoción de ella. No hay nada más espantoso que la honestidad de alguien que delira.

Esta canción tuvo una gran influencia en Phil Spector, que agarró el tercer verso, «*high as a mountain and deep as a river*», y lo convirtió en un número musical espectacular para Tina Turner. Lo llamó «River Deep-Mountain High». Por aquel entonces, también fusiló un par de versos de la segunda estrofa de la canción para el exitoso tema «Happy Together» de los Turtles, un fenómeno pop de la Costa Oeste.

CAPÍTULO 61

DON'T LET ME BE MISUNDERSTOOD NINA SIMONE

Lanzada originalmente en el álbum *Broadway-Blues-Ballads*
(Philips, 1964)
Escrita por Bennie Benjamin, Horace Ott y Sol Marcus

LA CANCIÓN DEL NIÑO PRODIGIO, el fenómeno. Un experto en lo suyo, cuya causa es casta y honrosa. Cuyo apetito y lascivia son de lo más comunes, normales y corrientes. Esta es una canción de cables cruzados e ideas falsas. En la que te citan mal y sacan las cosas de contexto; una canción de comunicación fallida, y en la que la gente se lleva una impresión equivocada de quién eres o de qué vas.

Eres hijo de Dios, un buen tipo, un miembro de la raza humana que no hace nada sin pensar, un hombre recto, pero montas en cólera cuando se pervierten o distorsionan tus palabras, te deprime. Tratas de controlarte y frenar, en la medida de lo posible, no siempre vas a ser un santo, un ángel de amor, un Miguel, Rafael o Gabriel.

No siempre puedes ser un buen tipo. Con todo, tus razones son siempre sólidas y convincentes.

Esta es una canción de cables
cruzados e ideas falsas. En la
que te citan mal y sacan las
cosas de contexto; una canción
de comunicación fallida, y en la que
la gente se lleva una impresión
equivocada de quién eres
o de qué vas.

En general, eres agradable, cordial, risueño: irradias buen ánimo, entusiasmo y una dicha sensual y hedonista. Es imposible disimular todo eso. Al mismo tiempo, te sientes perdido, avergonzado por todo, perplejo por todo, pasmado con las meteduras de pata, y sabes que cualquiera puede notarlo, que es fácil detectar quién eres de verdad, se ve a la primera. Visto lo visto, tus valores son los mejores. Eres un señor y un erudito y no cabe malinterpretar tus palabras, eso te amarga y te encabrona, te pones como uno de esos clientes chungos, ido. No puedes soportar que nadie le dé la vuelta a lo que dices o dé nada por hecho.

Solo estás diciendo que la vida tiene sus sinsabores, sus inconveniencias, que puede ser un problema de los gordos y tú ya has tenido una buena ración de eso. Tal como está todo, no quieres que tus palabras se tergiversen ni confundan. Sobre todo, no quieres que alguien a quien quieres te dé por supuesto. Quieres que todo se mantenga dentro de ciertos límites y que tu cariño siga en lo más alto. Auténtico, de pies a cabeza. Aunque no eres más que un terrícola, un don nadie, un ciudadano de a pie con opiniones y creencias a las que te agarras, y que a veces te duelen, se vuelven en tu contra, hacen que te detestes.

Te pone de los nervios que te malinterpreten. Cualquier detalle absurdo, una memez, una cosita de nada, y eso te aflige, te hace sentir subestimado.

Tu ilusión de vivir se resiente cuando te malinterpretan.

MOTHER DIED TODAY (MADRE MURIÓ HOY)

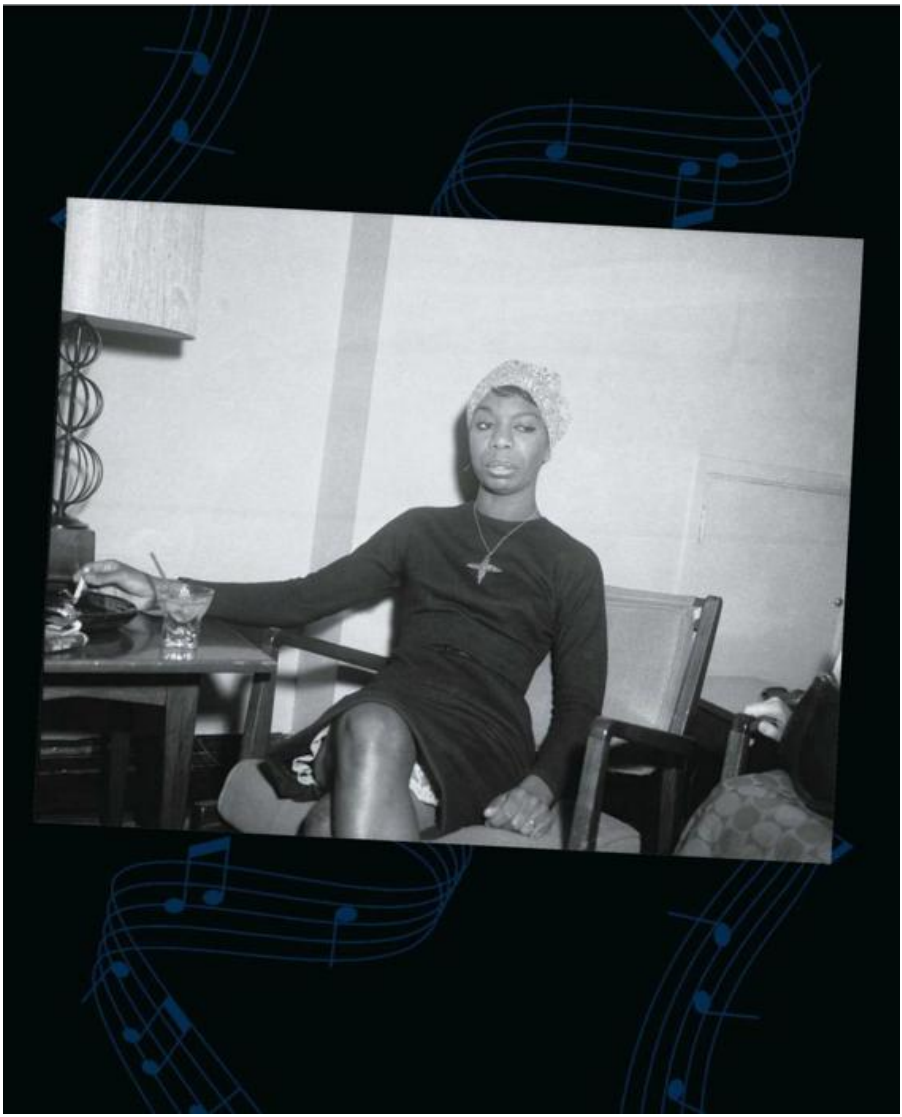
¿O no?

Cuando Gilbert Stuart tradujo por primera vez al inglés la novela de Albert Camus *El extranjero,* esa primera frase parecía bastante clara. Sin embargo, ella sola ha generado una verbosidad que supera la extensión del propio libro, a medida que los traductores se enzarzaban no solo en las ambigüedades y paradojas de tiempos verbales franceses inexistentes en inglés, sino también en cómo el orden de las palabras en la frase puede matizar el sentido de dichos tiempos.

Y luego está la cuestión del propio término *mother.* En el original francés *–Aujourd'hui, maman est morte–,* Camus emplea deliberadamente *maman* en lugar de *mère,* madre, que es el equivalente formal. *Maman* es más coloquial, un punto intermedio entre *mami* y *mamá*. Así pues, ya de entrada, el traductor tergiversa la relación del narrador con su progenitora.

Traductores y comentaristas posteriores han diseccionado el lenguaje, tratando de salir del atolladero de los tiempos verbales franceses, para explicar la diferencia entre *passé simple* y *passé composé*. No es fácil. Desde el siglo XVIII hasta finales del XX, existió incluso una regla tácita para ayudar a los autores franceses a escoger debidamente entre uno y otro. Conocida como la regla de las veinticuatro horas, fue introducida por el impresor y académico Henri Estienne, y afirmaba que el *passé composé* debía emplearse para acciones que hubieran tenido lugar en las últimas veinticuatro horas; más allá de ese lapso había que recurrir al *passé simple*.

Y hay que entender que este es solo un problema planteado por una frase en un libro y en un idioma específicos. Es entonces cuando empiezas a comprender a L. L. Zamenhof, un oftalmólogo polaco convencido de que las barreras entre lenguas creaban muros que obstaculizaban el flujo de ideas, dificultando amistades y alianzas entre culturas y países.



Consciente de la dificultad de aprender un idioma extranjero, Zamenhof creó el esperanto a finales del siglo XIX con la esperanza de que se convirtiera en un «segundo lenguaje universal», una lengua simplificada que todos podrían aprender sin sacrificar el dialecto nativo. Así, el habla propia podría prosperar, al tiempo que podríamos comunicarnos con cualquier persona en el mundo.

Hay muchas razones por las que el intento fracasó. Los fascismos se nutrían de enemistar a los pueblos y mantenerlos desinformados, así que censuraron el lenguaje universal. Los nazis y los estalinistas denostaron públicamente el sueño de Zamenhof. Luego estaban los que pensaban que los hablantes de esperanto ignoraban la palabra de Dios y que, al aprender a hablar en una sola lengua común, amenazaban con erigir otra Torre de Babel.

Hoy día el esperanto sigue vivo, aunque algunos lo recuerdan más como inspiración de ESP-Disk, una discográfica neoyorquina fundada en 1963 que pretendía editar música en esperanto, pero a la que hoy se recuerda por algunas grabaciones de Albert Ayler, Pharoah Sanders, William Burroughs y los Fugs. Y si lo desean, Google tiene herramienta de traducción de esperanto.

Sin embargo, la lengua no es el único impedimento para la comprensión mutua: están la inflexión y la inferencia. Al ladrón Derek Bentley lo acusaron de complicidad en asesinato por haberle dicho «*Let him have it, Chris*» (que literalmente significa «Dásela», pero también «Dale su merecido») a su compinche Christopher Craig cuando este le disparó al policía londinense que trataba de detenerlos. En su defensa, Craig adujo que lo que pretendía decir era que le diera el arma al agente.

En aquel malentendido no medió traductor.

En 1964, Horace Ott riñó con su novia y se conchabó con los letristas Bennie Benjamin y Sol Marcus: escribieron «Don't Let Me Be Misunderstood» y se la dieron a Nina Simone.

Simone le insufló su talento, y hoy día ya nadie se acuerda del mal rollo entre Horace Ott y su novia anónima. La canción podría cantarla cualquiera

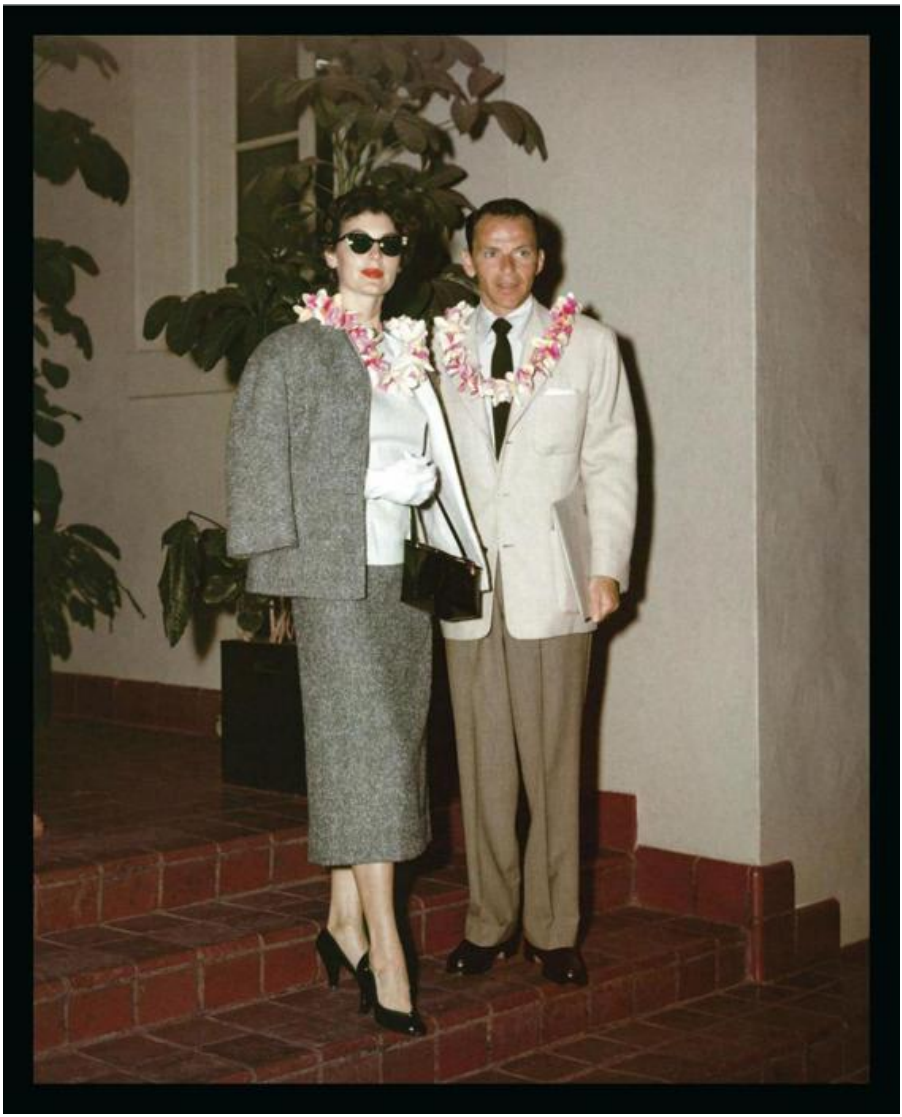
que sienta que no logra comunicarse con un ser querido. Aunque también ha asumido otros significados, pues la interpretación mesurada y desafiante de Nina ha sido adoptada por algunos como himno extraoficial de la igualdad social.

A las canciones les pasan estas cosas. Como cualquier otra obra de arte, no buscan ser comprendidas. Podemos apreciar o interpretar el arte, pero apenas hay nada que se deba comprender. Tanto si se trata de *Perros jugando al póquer* como de la sonrisa de Mona Lisa no se gana nada comprendiéndolos.

Quizá vaya bien conocer el contexto relativo a un cuadro como *La balsa de la Medusa* de Théodore Géricault, o puede que te estimule la energía rabiosamente actual de la última andanada de Banksy, pero en ambos casos siguen teniendo cabida tus sensaciones al respecto, tu opinión.

A veces el arte puede ser una afirmación rotunda: los rectángulos de colores de Mark Rothko, los lunares infinitos de Yayoi Kusama o la repetición inagotable de «*I want you*» por parte de John Lennon en una misma canción. Estamos hablando de artistas con tal dominio de sus herramientas que saben perfectamente qué están haciendo. Sin embargo, mucha gente se apresura a juzgar y tilda de simplista su trabajo.

No me malinterpretéis.



CAPÍTULO 62

STRANGERS IN THE NIGHT
FRANK SINATRA

Lanzada originalmente como single
(Reprise, 1966)
Música de Bert Kaempfert
Letra de Charles Singleton y Eddie Snyder

LA CANCIÓN DEL LOBO SOLITARIO, EL RARO,

el forastero, el extranjero y noctámbulo que anda en trapicheos e intrigas, que lo vende todo y renuncia al propio interés. Transitando a la deriva en la oscuridad desolada, cortando el pastel de los sentimientos para dividirlo en nuevos pedazos, intercambia miradas afiladas y penetrantes con alguien a quien apenas conoce.

Golfas y rebotados, objeto de estima mutua, prendados el uno del otro y formando una alianza que ignora todas las eras del hombre: la era dorada, la era electrónica, la era de la ansiedad, la era del jazz. Tú estás aquí para contar otra historia, vas por libre. Tienes aura de duro, coriáceo, andas despierto, vivo, con una sonrisa de oreja a oreja, como el gato de Alicia, y estás reconsiderando toda tu vida informe, todo tu ser se empapa con el aroma de esta ambrosía embria-

gadora. Algo en tu espíritu vital, en el pulso, algo que corre por tus venas te dice que este tierno sentimiento amoroso debe ser tuyo, ahora y para siempre. Hay que agarrar fuerte la esencia de este amor devoto, que es imprescindible para seguir vivo y engañar a la muerte.

Bichos raros, intrusos, lunáticos y bellacos luchan por su espacio en esta oscuridad mortecina e inerte. Dos personas desarraigadas y solas, aisladas y retraídas, se abrieron la puerta la una a la otra, se dijeron Ey, Qué pasa, Cómo te va y Buenas noches. Cómo podías saber que los besuqueos y arrumacos, el eros y la adoración estaban solo a un tiro de mambo –una mirada atónita a lo lejos y otra lujuriosa–, y que, a partir de entonces, la hora de la verdad, os habéis estado cociendo sin remisión en el deseo recíproco de vuestros corazones. Mimos y cariñitos ya de entrada. Desde la primera ojeada a hurtadillas, el origen: el punto de partida. Y ya estáis emparejados como un solo cuerpo a perpetuidad –en la vasta eternidad–, inmortales.

EL 11 DE ABRIL DE 1966, cuando Frank Sinatra entró en el estudio para grabar «Strangers in the Night» ya llevaba treinta y un años cantando profesionalmente y llevaba grabando desde 1939. Había visto las modas que iban y venían en la música popular y él mismo había introducido algunas, al tiempo que había engendrado docenas de imitadores a lo largo de décadas.

Con todo, sigue siendo asombroso que la banda sonora del verano de 1966, según la clasificación del *Billboard* Hot 100 del 2 de julio, estuviera encabezada por aquella balada pop. De manera asombrosa, en medio de la invasión británica, «Strangers in the Night», del hijo predilecto de Hoboken, batió a «Paperback Writer» de los Beatles y a «Paint It Black» de los Rolling Stones. Hoy día, las listas de éxitos están tan estratificadas y comercialmente orientadas por nichos que sería imposible que sucediera algo así. En la actualidad, nadie se sale de su propio carril, y así se asegura los mayores honores en su propia categoría incluso si dicha categoría es algo así como Mejor Interpretación Vocal de Klezmer en una Banda Sonora Heavy Metal con Samples de Americana.

Frank, por el contrario, tuvo que pelearse con todo el mundo, por más que «Strangers» fuera una canción que odiaba, y que solía denostar llamándola «esa mierda». Aunque, según cuentan, Howlin' Wolf dijo eso mismo de su primera guitarra eléctrica y los hermanos Chess estamparon la cita en grandes caracteres en la cubierta de uno de sus discos.

Puede que Frank odiara la canción, pero el hecho es que la escogió. Y ahí hay toda una historia. Para cuando escuchamos «Strangers in the Night», el tema ya había conocido dos letras distintas y varias personas se habían arrogado su autoría. Es un caso más bien confuso, e intercontinental. Yo lo presento a efectos de entretenimiento y no pongo la mano en el fuego por su veracidad.

Muchos fumadores de puros han disfrutado del Avo XO, un cigarro dominicano espléndido. Lo introdujo el renombrado tabacalero ginebrino Davidoff y hoy se venden más de dos millones al año en todo el mundo. Estos puros representaron una fuente de ingresos compensatoria para un músico armenio, un in-

migrante beirutí que vivía en Nueva York y a quien, sentía él, habían usurpado los beneficios de una composición musical que había encabezado las listas de éxitos.

En su juventud, Avo Uvezian fue pianista de jazz y tocó por todo Oriente Medio a principios de los años cuarenta. También enseñó al sha de Irán Reza Pahlavi a bailar swing como es debido. Con la munífica ayuda de aquel, Uvezian se trasladó a Nueva York en 1947 y se matriculó en la Juilliard School of Music.

Ahí es donde la historia se emborrona. Según Uvezian, él mismo envió una de sus melodías a la única persona que conocía en la industria musical, el compositor y director de orquesta alemán Bert Kaempfert. Hoy día, aquella melodía, conocida como «Strangers in the Night», está registrada a nombre de Bert Kaempfert.

Sea como fuere, la canción le fue presentada a Frank Sinatra y, según cuenta la leyenda, Frank pidió que le cambiaran la letra. A tal efecto, se contrató a Charles Singleton y a Eddie Snyder. Agarraron el melancólico tema sobre la separación de dos amantes titulado «Broken Guitar» y regresaron una semana más tarde con «Strangers in the Night». Es interesante notar que Singleton también coescribió «Tryin' to Get to You», una canción grabada en 1954 por el grupo vocal Eagles, de Washington D. C. Elvis Presley la volvió a grabar al año siguiente mientras seguía en Sun Records.

Otras personas presentaron reclamaciones contra la autoría de «Strangers in the Night» por parte de Bert Kaempfert. Una la presentó el cantante croata Ivo Robić y otra más el compositor francés Phillipe-Gérard, aunque ninguna ha gozado del crédito que tuvo la de Uvezian.

Y en cuanto al nombre de Uvezian, no aparece en la etiqueta del disco, pero sí en cantidad de vitolas de puros. El hombre vivió sin resquemores y su existencia se alargó gozosamente hasta más allá de los noventa años. Aunque se apartó del negocio, no abandonó la música en sí y solía actuar regularmente y entretener a los amigos al piano, mientras disfrutaba de los millones de dólares que le reportaba el tabaco suizo. No todas las historias tienen que acabar mal.

Por otra parte, que yo sepa nadie ha discutido la autoría del éxito de Frank del año siguiente «Somethin' Stupid», aunque no está de más decir que la escribió el hermano mayor de Van Dyke Parks, Carson.

CAPÍTULO 63

VIVA LAS VEGAS
ELVIS PRESLEY

Lanzada originalmente como single
(RCA, 1964)
Escrita por Doc Pomus y Mort Shuman

LA CANCIÓN DEL TAHÚR, DEL JUGADOR: la rueda de la fortuna. Probabilidades altas o bajas, a cara o cruz, la tómbola, las loterías y los dados. La ruleta, el millón, la ciudad enrollada, la ciudad estrellada. Aquí es donde tu personalidad se incendia. Aquí es donde ponderas los riesgos, donde desafías el peligro y acumulas una fortuna, como Rothschild, Hobbs, DuPont, Vanderbilt, y la gastas como si fuera agua, como un marinero borracho. Es la más milagrosa de las ciudades milagro. Vives por encima de tus posibilidades, un lugar deslumbrante. Pones el dinero y subes la apuesta. Derramas dinero, vives a crédito, les dices a todos que puedes pagar. Larga vida a esta ciudad, con sus mujeres que nunca se acaban: las pibas y las damas, chavalas y muñecas, acompañantes, parientas y guardaespaldas. Todo el personal femenino viviendo abiertamente la vida y bailando sobre el filo de la navaja.

No te paras ni un segundo, ni siquiera para respirar. Eres el golfillo, el adorador del diablo, el hombre del saco con un plus de avidez. Larga vida a esta ciudad.

Nunca descansas ni te vas a la piltra. Nada de holgazanear ni apoltronarse, vas a por todas. Si el día tuviera ochenta horas más... Jugar a los dados, cortar la baraja, apostar y darle al trile, visitas al baño algo sospechosas, loto y bingo. Vas pillando dinero y la cosa se pone bien. Barajas las cartas y tocas fondo. Un millón a la basura, has perdido un dineral y ganarás una mina de oro. Tienes el alma de un motor atómico, robusta como un buey, hecha de hierro y fuerte como el acero. Tus nervios son recios y duros como el mármol.

Las Vegas, encrucijada del mundo moderno. Utopía, Jardín del Edén, Tierra de Ensueño. Si la ves una vez, ni que sea a medias, ya no serás el mismo. Basta una ojeada y te transformas, mutas en otra cosa, una materia arcana de sonrisa perpetua, algo rico y extraño. Más madera, hay que salir y darse aires, desentumecer las piernas, cruzar en rojo y frecuentar el cotarro. Disparas veloz como una centella. Temblando como un flan con brío y ganas. Trinando como un grillo y dando vidilla: estás disfrutando como un enano en el infierno del juego. Cantas las alabanzas de la ciudad que amas. La ciudad en que la mañana pasa a ser medianoche y la medianoche mañana, que transforma la madrugada en la aurora. El ocaso es el primer atisbo de una luz deslumbrante –radiación invisible, parpadeo y titileo, brillo y resplandor– que funde el fotómetro. Te cuesta hasta el último centavo, vas perdiendo y se te escurre el último dólar. Estás deshecho y terminas como un mendigo, consumido y arrugado como una pasa: el golpe te ha noqueado. Esta vez vas a ir a por todas, como un bólido, revigorizado y pidiendo a la Dama de la Fortuna que te sople los dados, para asegurarte de que la bolita brinca en tu casilla, que el cálculo de probabilidades está de tu parte. Vas a lanzar como un maestro, darás en el clavo y vencerás al sistema. Quieres acabar en lo más alto y no quieres que termine ya.

EL TEMA DE ESTA CANCIÓN ES LA FE. El tipo de fe necesaria para toparse con una ducha en mitad del desierto y creer firmemente que va a salir agua. O, quizá mejor, el tipo de fe que hace falta cuando estás en el marmóreo recibidor de un hotel opulento con luces de neón mientras te sirven copas gratis infinitas mujeres hermosas con leotardos de lentejuelas que coquetean por la propina en una ciudad deslumbrante repleta de tiendas de empeños y de suicidas y sigues creyendo que vas a ganar. Normal que tu alma se inflame.

«Viva Las Vegas» también es un anuncio. Sin duda, cuando Elvis grabó este tema de Doc Pomus y Mort Shuman en 1963 y lo sacó en 1964 no sabía que cinco años más tarde, en julio de 1969, el objeto de su vivaz y despreocupada canción de amor iba a convertirse en el escenario de sus actuaciones en vivo y que, a su vez, aquel afamado oasis artificial y nocturno iba a satisfacer vampíricamente sus peores hábitos y pulsiones.

Cierto sector de fans suele vilipendiar al Coronel Tom Parker por derrochar el talento de Elvis en películas cada vez más infames y por mantenerlo prisionero en Las Vegas mediante un contrato-ganga con el Hilton que compensara las deudas de juego contraídas por el mánager con el hotel. Como es bien sabido, la salud y el rendimiento de Elvis se resintieron progresivamente, aunque eso no impidió que la gente desfilara ante él noche tras noche. El espectáculo empezó a parecerse a un número del circo Barnum, que promovía atracciones antaño estelares como mera curiosidad para seguir atrayendo gente a la carpa. En este caso, la curiosidad era Elvis y la carpa Las Vegas. En última instancia, si el público quedaba decepcionado por la desintegración de la estrella, había otros miles de pasatiempos con los que distraerse. Y distraerles el dinero. Lecciones que el Coronel aprendió entre su cuna holandesa y las ferias ambulantes en las que nació de verdad.

Alguien me contó una vez de un curandero cuyos pulcros compinches solían montar guardia en las puertas de sus espectáculos de sanación y ofrecer

una silla de ruedas de cortesía a cualquiera que tuviera dificultades para caminar: gente con muletas, con bastón, caminador o una acusada cojera. Les decían que podían acomodarse junto al escenario, donde habían habilitado un espacio para las sillas de ruedas. El curandero salía, veía las sillas y sacaba a escena a alguno de sus usuarios. Le contaba a la multitud que esa persona no necesitaba una silla de ruedas. Claro, él ya lo sabe. Le dice a la persona que se levante y camine. Cuando el interfecto lo hace, la gente vitorea, convencida de haber visto un milagro, sin saber que aquella persona ya era perfectamente capaz de andar. Así es como funciona el timo.

Pero lo interesante es que, si lo comentas con el tipo de la silla de ruedas, él también se lo cree. Estar sobre el escenario con gente que te aclama es una

medicina tremenda. Entre la adrenalina, las endorfinas y quién sabe qué más bombeando en el metabolismo de la persona interesada, puede que de verdad no sintiera dolor por primera vez en su vida. Da igual cómo le explicas lo que le acaba de pasar, él también cree que ha participado en un milagro. Y así es como funciona la fe. Y los auténticos estafadores, los buenos, también deben tener algo de fe en sí mismos. Como dijo W. C. Fields: «No puedes engañar a un hombre honesto.»

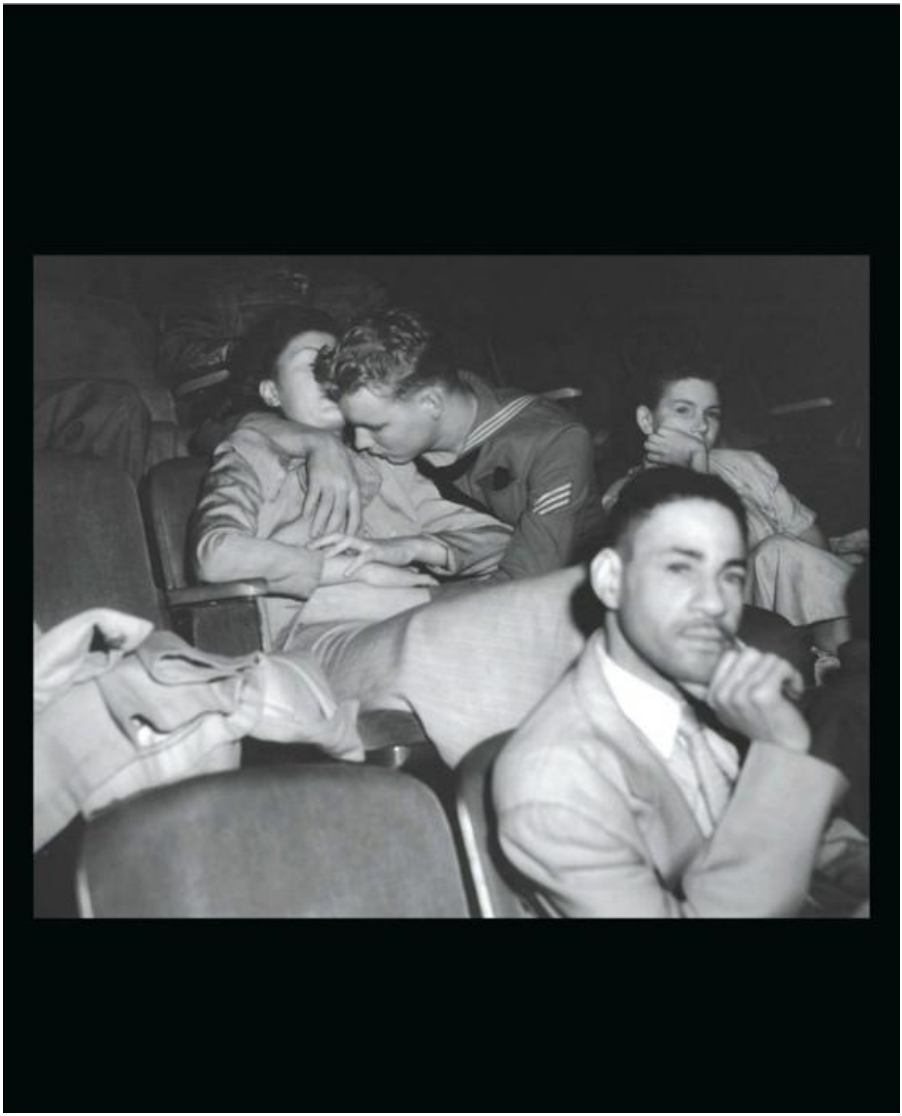
En cuanto al mito de Elvis, es fácil retratar al Coronel como a un Judas echando plata a las tragaperras –a treinta monedas por sesión–, pero cabe recordar que no habría habido un Rey al que destronar sin el arduo trabajo del Coronel y su fe indeleble desde el principio. Incluso en las horas más oscuras, el Coronel fue leal y sincero, no pretendió a otros aspirantes al trono, no adoró a falsos dioses ni a otros clientes. Incluso después de la muerte de Elvis, se quedó en el Hilton para asegurarse de que los homenajes fueran respetuosos, aunque los cínicos señalaran que Parker se dejó convertir en atracción turística para seguir saldando deudas con sus prestamistas, cada vez más abundantes.

Entretanto, Doc Pomus, aunque confinado también en una silla de ruedas, no necesitaba sanadores de ningún tipo: reservaba su fe para lo que pudiera haber entre una escalera de color y un póquer. Visto que componer canciones le parecía más bien azaroso, lo dejó por la seguridad relativa de las timbas de postín que organizaba en su apartamento de Manhattan. Cuando uno de los jugadores abandonó la mesa una noche y apareció flotando en el East River, también tuvo que dejar eso. Poco después, B. B. King y Dr. John llamaron a la puerta de Doc y lo arrastraron de vuelta al mundo de la música, que también era matarife pero de un modo más metafórico.

Elvis está muerto, el Coronel está muerto, Doc Pomus también. B. B. King y Dr. John, muertos. Entretanto, la cadena Hilton posee ahora treinta y un hoteles en Las Vegas.

La casa siempre gana.

Viva Las Vegas.



CAPÍTULO 64

SATURDAY NIGHT AT THE MOVIES THE DRIFTERS

Lanzada originalmente como single
(Atlantic, 1964)
Escrita por Barry Mann y Cynthia Weil

LOS OBSERVADORES MÁS PERSPICACES ya detectaron que la industria de la música tenía un problema cuando uno de sus géneros más populares fue bautizado como «alternativo». La cosa es de todo punto imposible, visto que, por definición, lo alternativo es un desafío a las convenciones; esto es, una opción distinta de la más popular.

Los cineastas modernos se encuentran ante un dilema parecido. Eso no significa que no hagan películas interesantes que inciten a la reflexión. Solo significa que la contracultura ha suplantado a la cultura mayoritaria. Tratar de imaginar dónde nos coloca eso como público puede hacernos sentir como Paul Newman en *La leyenda del indomable* cuando Strother Martin le suelta: «Lo que pasa aquí es que falta comunicación.»

En los años setenta, antihéroes como Butch y Sundance, Harry el Sucio, Super Fly y Travis Bickle le sacaron la lengua a cincuenta años de rigidez postu-

ral y recias quijadas. El cine del sábado por la noche siempre había sido algo más que compartir un cubo de palomitas con tu cita en la última fila del gallinero. Las mejores cintas poseían sabiduría, aforismos que insinuaban cierto código moral, y ese código llegaba a su público más fácilmente que los sermones donde lo presentaban con una ración de miedo al fuego del infierno cada domingo por la mañana.

Y no es que no hubiera antihéroes antes de los setenta, como El Salvaje que ya citamos, o Jimmy Cagney y Edward G. Robinson en las primeras películas de gángsters, o James Dean en *Rebelde sin causa*. Pero esos personajes acababan pagando por su rebelión, se los desactivaba y devolvía al recto camino al final de la última bobina.

Del mismo modo en que lo alternativo pasó a ser la única alternativa, el antihéroe arrinconó a los héroes de la pantalla hasta el punto de que cualquiera que insinuara siquiera el código de honor vaquero popularizado por Gene Autry era proscrito y considerado obsoleto. Entretanto, cualquier película que tuviera la audacia de ofrecer cualquier tipo de mensaje, ya fuera uno que inspirara o que hiciera pensar, se veía politizada por uno u otro sector del público y únicamente la defendía su facción predeterminada. La prédica a los conversos era de tal magnitud que las sesiones de cine podrían muy bien haberse programado el domingo por la mañana.

Las secuelas y remakes se procesan hoy en la línea de montaje con frecuencia alarmante y presupuestos astronómicos, pero siguen sin revivir la magia y la fantasía de los originales. No consiguen transportarnos desde los asientos del gallinero a un universo maravilloso. Hostia, la mayoría ni siquiera consigue arrancar a la gente de casa para ver la maldita peli.

La gente te dirá que no ve películas antiguas por un puñado de razones: porque son en blanco y negro o quizá porque hay una escena de dos minutos que los tiempos han convertido en políticamente incorrecta. A esa gente sin imaginación ya les vale que paguen justos por pecadores.

Aquellos que desechan las películas de antes como meramente simplistas

se perderán los arrestos actorales de Kirk Douglas en *El gran carnaval* de Billy Wilder, que predijo el veneno de la manipulación periodística, y al Brando de *La ley del silencio* haciendo del trabajador portuario Terry Malloy, que descubre que no es su noche y testifica contra un líder sindical corrupto que ha hecho matar a su hermano. La película es tan potente que ni siquiera hace falta el contexto histórico de Elia Kazan y las sesiones del Comité de Actividades Antiamericanas para que te revuelva las tripas.

Solo ante el peligro está lejos de ser un mero western. Es un relato complejo sobre un hombre enemistado con el reloj que irá aprendiendo lo que son el

coraje, la lealtad, la fe y el amor. Se han hecho remakes ambientados en la gran ciudad y también con mafiosos, e incluso uno con Sean Connery como agente federal extraplanetario enemistado con un asesino a sueldo en una colonia minera de una de las lunas de Júpiter.

Un estudio de personajes como *La heredera* permitió a Olivia de Havilland llevar a la pantalla un tipo más complejo de papel femenino, en tanto que *Dulce pájaro de juventud* forzó los límites de lo aceptable incluso a pesar de que la obra de Tennessee Williams fue expurgada con vistas a su exhibición en los cines de barrio. La tensión que se da en ambas películas provenía sobre todo de presionar ciertos límites y de no poder decirlo todo. Cuando hay que inferir uno siempre selecciona con mayor cuidado.

Luego está *El tesoro de Sierra Madre*. Aún hoy sigue funcionando como puro entretenimiento, aunque entreverado de temas profundos como la avaricia y la paranoia, la corrupción y los efectos progresivamente dañinos de la desolación.

Fue un rodaje arduo. Jack Warner se subía por las paredes al ver que la adaptación de la novela de B. Traven sobre la búsqueda de oro en las montañas de Sierra Madre se iba del presupuesto de manera astronómica. Al final, valió la pena: ganó tres Óscar de la Academia, incluido uno para Walter Huston, actor secundario en la película, y otro para su hijo John, que la había dirigido. Todo el mundo sabe que el joven Robert Blake sale en ella como el chico de los periódicos, pero no hay tanta gente que sepa que el misterioso autor de la novela, B. Traven, supuestamente aparece como extra en la escena del hotelucho.

Y no podemos olvidar *Doce hombres sin piedad:* doce buenos actores encerrados en una sala con una historia absorbente y bien escrita. Parece sencillo, pero rara vez se consigue. Sidney Lumet dirigió lo que puede considerarse como la primera película independiente que se hizo jamás, que costó quizá unos trescientos mil dólares. La mayor parte del presupuesto fue a parar a aquel reparto tremendo, que en hora y media demostró que basta con una persona para encontrar un héroe y que toda historia tiene muchos grises, incluso cuando se filma en blanco y negro. Quizá especialmente cuando se filma en blanco y negro. La película ha sido satirizada, parodiada, reescrita, imitada, replanteada y modernizada. Nunca se ha mejorado.

Estados Unidos siempre ha sido un gran crisol, pero hay algunas cosas que nacieron aquí y luego se entregaron al mundo. Por divertido que sea conducir un Ferrari, Detroit siempre será el hogar del automóvil. Por bueno que sea como intérprete Stéphane Grappelli, uno debe remontarse a King Oliver, Buddy Bolden y Louis Armstrong para encontrar el pálpito genuino del jazz. Del mismo modo, Fellini, Kurosawa y sus homólogos del mundo entero han realizado películas maravillosas, pero todos sabemos dónde recibió el primer cachete en el culo y dio sus primeros pasos la industria cinematográfica.

La gente sigue hablando de devolver la grandeza a los Estados Unidos. Quizá deberían empezar por las películas.

STEREO
Pete
Seeger
Waist
Deep
in
The Big
Muddy
and
Other
Love
Songs

CAPÍTULO 65

WAIST DEEP IN THE BIG MUDDY PETE SEEGER

Lanzada originalmente en el álbum
Waist Deep in the Big Muddy and Other Love Songs
(Columbia, 1967)
Escrita por Pete Seeger

ESTA CANCIÓN ES UNA EVOCACIÓN DE DÍAS

pasados. Miras atrás a los viejos tiempos, a las cosas que ocurrieron entonces. Formas parte de una milicia, un cuerpo de voluntarios. Eres un novato, un recluta, practicando tácticas y jugando a la guerra en las marismas. Estás aprendiendo a esquivar el fuego enemigo, activar minas y arrojar bombas.

En plena noche, el capitán te dice que atajes por un afluente, el gran atolladero, y te ves con el agua hasta las rodillas. El jefe del pelotón ordena continuar, pero un suboficial lo cuestiona. Le dice al jefe que si está seguro de que aquella es la mejor manera de volver a la base. Tal como van saliendo las cosas no tiene buena pinta. El capo no quiere saber nada, dice ya crucé el río kilómetro y medio

más arriba, y nadie te ha preguntado nada. Quizá se empantane un poco, pero seguid tirando, adelante, en nada pisaremos la orilla.

Sin apenas darte cuenta estás embarrado hasta la cintura, y te empieza a preocupar. Pero el mandamás dice adelante, no paréis, nada de «y si» ni «pero es que...». El sargento dice: «Señor, vamos cargados de bártulos y armatostes, nos vamos a hundir.» El comandante dice: «No seas memo no sabes lo que dices, venga tío un poco de nervio y fuerza de voluntad, haz como yo, venga acabemos con esto.» El limo ya te llega al cogote, aunque el tarado del capitán dice que sigáis. Sombras ominosas se ciernen sobre tu cabeza y oyes un chapoteo y un balbuceo, el casco del líder asoma flotando, el sargento dice: media vuelta y para casa, ahora mando yo, haced lo que digo.

Te hundes en el cieno, bajas al fondo y ves el cadáver del líder atascado en el lodazal. No sabía que ahí cubría más que donde estaba antes, no entendió que se dirigía al precipicio. No sabía que otra corriente afluía hasta la primera y que la contracorriente se arremolinaría y lo arrastraría hacia abajo. Tú escapaste por los pelos del atolladero, pero el veterano de guerra ya no está.

Te salvaste por accidente, un golpe de suerte, el capitán chiflado no tuvo tanta, y el lamentable suceso te asquea, pero no vas a ir a por nadie ni implicar a nadie, solo quieres lavarte las manos y olvidarte de ello. Cuando ves la cobertura del trágico suceso en las noticias, vuelve indefectiblemente aquella vieja sensación: que siempre andamos metidos en un pollo colosal y el idiota de turno nos dice que avancemos. Haría falta una vida entera para revivir tus recuerdos. Y lo quieres hacer todo en un día.

A MENUDO HAY UN PUNTO DE AGUAFIESTAS

en quien desenmascara una impostura. Bien sea el sabiondo orgulloso que redirige la atención despistada hacia una moneda trucada en un número de magia o un locutor local de televisión que revela un nuevo caso de curanderismo moderno, es imposible no detectar la sonrisa pagada de sí misma cuando transmiten a la audiencia que se les han adelantado.

Con todo, el esclarecimiento de los hechos relativos a la creencia tan difundida de que los lemmings suelen despeñarse uno tras otro en una suerte de suicidio ritual masivo no está pensado para decepcionar ni desilusionar. Al contrario, la historia de este harakiri roedor está repleta de divertidas mentiras y artimañas. Se disfruta igual que una petaca de whisky en una noche fría de invierno: estupendamente a solas, mejor aún en compañía.

La imagen de los lemmings precipitándose en masa hacia su destino fatal se ha convertido en una alegoría tan vívida y común que cuesta creer que no se consolidara como leyenda animal hasta finales de los años cincuenta a partir de un fragmento amañado de un documental de Disney premiado con el Óscar.

Entre 1955 y 1958, James R. Simon fue uno de los nueve fotógrafos a los que Disney encargó producir el documental *Infierno blanco,* un impresionante y detallado reportaje a todo color sobre la vida animal en el entorno salvaje y cruel del Ártico norteamericano. Después de repartir las tareas, Simon se encargó de documentar el comportamiento del lemming, un pequeño roedor rollizo, primo de la rata y del jerbo, con una garra chata en cada pata que le facilita cavar en ese hábitat nevado que constituye su hogar.

A veces la diferencia entre la religión y la ciencia puede calibrarse por la distancia entre un problema irresuelto y otro irresoluble. La gente vive con miedo. Por ejemplo, cuando el sol desaparecía al final del día la gente temía que no volviera más. La religión los aplacó solucionando la cuestión irresoluble: el dios griego Helios remolcaba al sol por el cielo cada mañana en un carro de

fuego. Era su trabajo, lo tenía que hacer a diario: eso calmó el temor de vivir entre tinieblas.

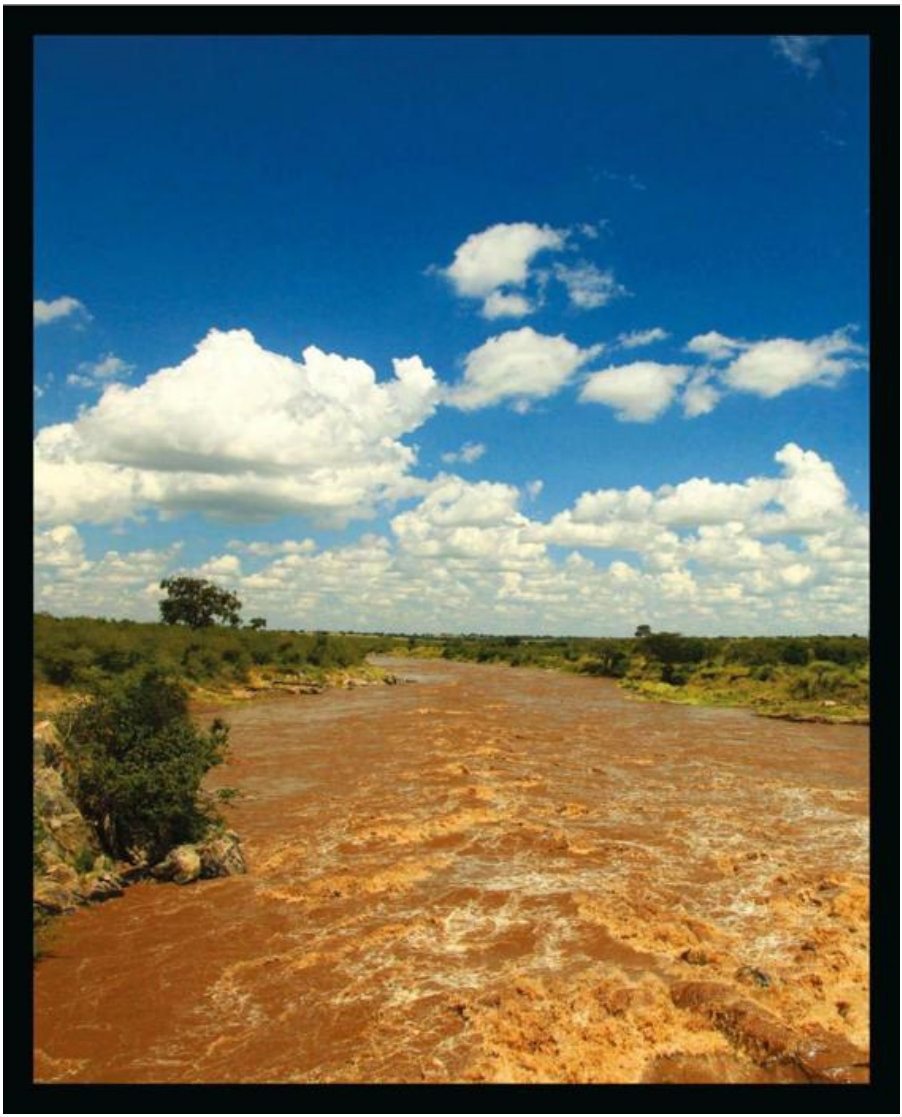
El tiempo pasó, la ciencia hizo descubrimientos y las cuestiones irresolubles empezaron a resolverse. La Tierra rotaba en torno a su eje y daba vueltas alrededor del sol. Helios se jubiló.

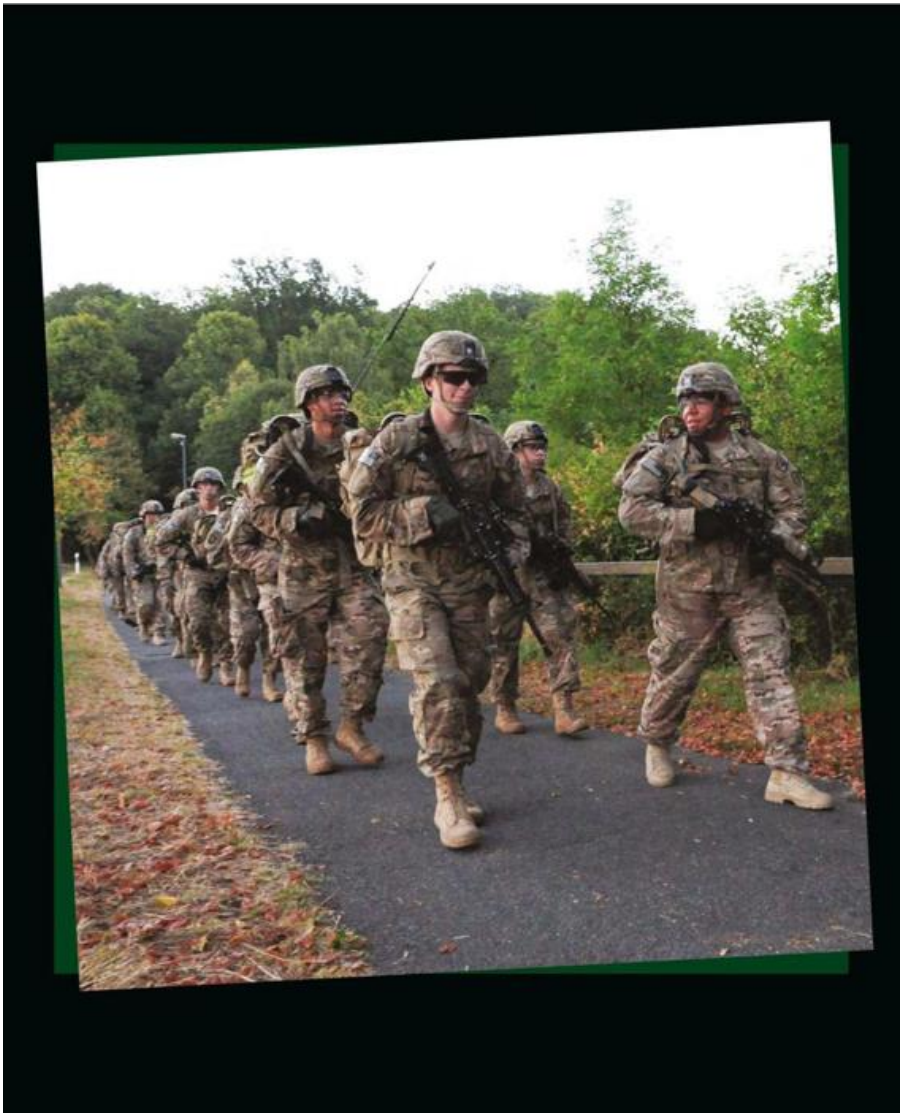
Los hábitos migratorios eran en verdad misteriosos porque se producían sobre territorios de lo más vastos y tiempos muy dilatados. Nadie sabía adónde iban los pájaros en invierno. La gente solía creer que dormían en cuevas subterráneas, como los osos. Luego nos contaron la verdad.

Los lemmings migran a espacios más vastos cuando su sobrepoblación pasa a ser abrumadora. Como viajan por territorios ignotos, se da cierto número de bajas y no es inusual hallar sus cadáveres al pie de peñascos o ahogados en lagos y ríos desconocidos mientras viajan en pos de espacios abiertos. Pero no se trata de suicidios en masa, por más que lugareños y cazadores contaran trolas al respecto.

Ahí es donde entran James Simon y el equipo de filmación de Disney. La verdad no resultaba muy fotogénica, y Simon ya sabía de las dificultades con las que debían lidiar los documentalistas de la naturaleza para que sus protagonistas siguieran las indicaciones pertinentes. Simon recurrió entonces a una serie de trucos fílmicos para construir una secuencia dramática. Compró una docena de lemmings y los filmó desde diversos ángulos para que el número pareciera mucho mayor. Los dispuso apiñados en una plataforma giratoria para producir el efecto de frenesí migratorio y, finalmente, los persiguió él mismo hasta el borde de un precipicio hacia el río Bow, dando así la impresión de que un ramalazo de mentalidad de rebaño los había enloquecido y encaminado hacia su acuática sepultura.

La imagen de esas criaturitas procediendo ciegamente, una tras otra, hacia una muerte segura pasó a ser una metáfora usual para ciertos colectivos irrazonables, como este obediente pelotón de la canción de Pete Seeger que siguió a su testarudo oficial por el río Mississippi, cerca de un campo de prácticas de





Louisiana, hasta que se lo tragaron las arenas movedizas. Afortunadamente, un sargento más espabilado les hizo dar la vuelta para regresar a la base.

Esa canción, «Waist Deep in the Big Muddy», es completamente cierta. Quizá.

Pete Seeger, junto con el resto de los Weavers, había sido prohibido en la televisión desde finales de los años cincuenta. Estamos en la era McCarthy y las tendencias izquierdosas de Pete, así como su negativa a testificar o firmar nada para el Comité de Actividades Antiamericanas, lo mantuvieron lejos de la pantalla hasta bien entrada la década siguiente. Pero nada le impidió firmar, tocar y difundir en vivo mensajes tanto políticos como culturales en escenarios algo más íntimos.

Ya en 1967 Tom y Dick Smothers rompieron aquel veto de diecisiete años invitándole a su programa de la CBS. Pete interpretó varias canciones, entre ellas una que acababa de escribir, «Waist Deep in the Big Muddy». Cuando William Paley oyó la canción durante los ensayos y se dio cuenta de que la letra de Pete era una alegoría del barrizal cada vez más impracticable en que se había convertido Vietnam, quitó la canción del programa. El jefe de la CBS no quería que se repitiera la experiencia reciente con Lyndon B. Johnson, que lo había llamado, furioso, a las tres de la madrugada por un sketch que lo satirizaba emitido en aquel mismo programa.

Ni que decir cabe que los hermanos estaban fuera de sí. Pero un año después, la historia había dado un vuelco. Incluso Walter Cronkite rompió su neutralidad habitual y habló contra la guerra. Pete Seeger volvió a la CBS y cantó «Big Muddy» para el público de *Smothers Brothers*. Fue noticia cuando no la cantó y volvió a serlo cuando lo hizo.

Eso se debe a que todo el mundo sintonizaba los mismos programas, la gente que estaba contra la guerra y la gente que estaba a favor. Todos compartíamos un vocabulario cultural básico. Las personas que querían ver a los Beatles en un programa de variedades tenían que contemplar a bailarinas flamencas, payasos, ventrílocuos y puede que hasta una escena de Shakespeare. Hoy

día, el medio alberga multitudes y a uno le basta con seleccionar algo que le guste y pegarse un festín exclusivamente de eso por streaming.

Hay veinticuatro horas de blues, música surf, gimoteo izquierdista y tabarra derechista, cualquier facción y creencia imaginables. Hay historias tan interesantes como la de los lemmings suicidas y completamente ciertas, como el hecho de que el canto de las ballenas ha visto mermar su intensidad de frecuencia, inexplicablemente, un treinta por ciento desde los años sesenta. Aunque estas historias son relegadas a canales de documentales sobre fauna y es probable que nunca llamen la atención del público en general.

Resulta que la mejor manera de que la gente se calle no es arrebatándole el micro, sino concediéndole a cada cual su púlpito por separado. Al final la mayor parte de las personas escuchan lo que ya saben y leen aquello con lo que ya están de acuerdo. Se tragan sosos refritos de cosas familiares y puede que jamás vayan a descubrir que tienen cierta gusto por Shakespeare o por el flamenco. Es como dejar que un crío de ocho años escoja su propia dieta: inevitablemente se basará de manera uniforme en el chocolate y el interesado acabará desnutrido, con los dientes podridos y pesando doscientos treinta kilos.

Queda a medio camino entre el *big fool* («majadero») de la canción de Pete y los lemmings perseguidos hacia un precipicio.

CAPÍTULO 66

WHERE OR WHEN
DION

Lanzada originalmente en el álbum *Presenting Dion and the Belmonts*
(Laurie, 1959)
Música de Richard Rodgers
Letra de Lorenz Hart

ESTA ES UNA CANCIÓN DE REENCARNACIÓN, un bordón persistente a través del espacio, con el mismo viejo tema que se reactiva una y otra vez, sin parar, donde cada despertar tiene un parecido asombroso a algo que sucedió en tiempos prerrevolucionarios, o prerrenacentistas, o precristianos, donde todo es exactamente igual y no puedes distinguir nada. La historia sigue repitiéndose y cada momento de la vida es el mismo, con varias capas de significado.

Estabais charlando, perorando, pensando en voz alta, discutiendo cosas –que si te soltabas el pelo, tus citas personales, el juego del escondite–, yendo de acá para allá, adelante y atrás, sin que nada cambiara, con la impresión de que todo había sucedido ya, pero no puedes ubicar el lugar, la comarca o la región, y ahora vuelve a pasar: cada momento atemporal idéntico al siguiente, plagado de lapsus de memoria y lagunas mentales. Es una sensación de otro mundo, etérea

Donde el pasado acaba
mostrándose ante ti e
introduciéndose en tu
vida sin haber sido
invitado.

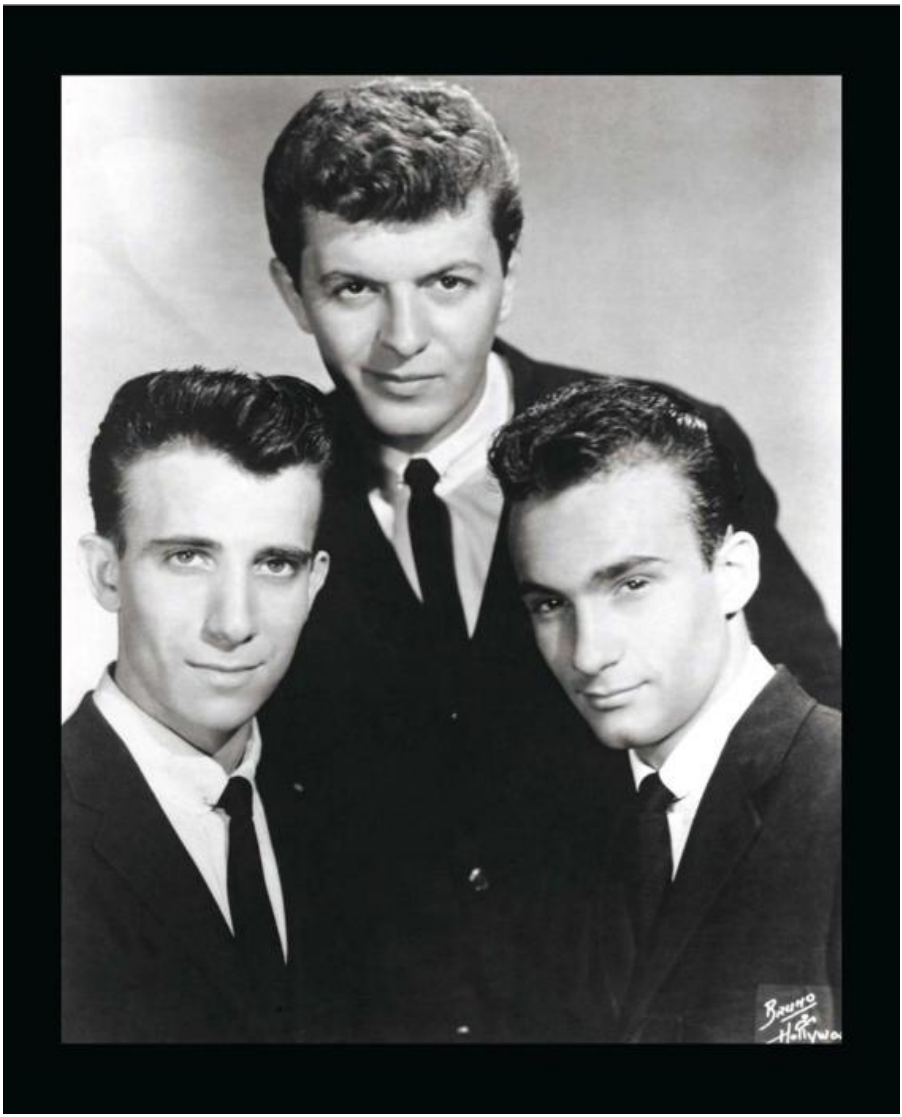
y natural a la vez, como un sueño imposible, como la estampa de toda una vida que queda grabada.

La indumentaria, los vestidos, los gorros, la muda de los domingos, los abrigos forrados de pieles, cosas que ya se llevaban entonces, en los días de antaño, son exactamente las mismas. El mandil, la bata, el sostén, las medias de rayón y el cinturón superpuesto, como antes, sin pasar nunca de moda. Puntadas, ojales, calceta y bordados, bien maqueado o harapiento, traje de pachuco, cortavientos, pantalones de franela, guantes de ante y camiseta; zuecos, como un pincel y a por todas. Ninguna diferencia entre aquella ocasión y esta: tanto monta, monta tanto. Idéntico a lo de ahora, inalterado y consistente desde el año 1. Ya desde que se alzó el telón por primera vez, las mismas galas, mostachos, tupés, el mismo universo espléndido apareciendo y reapareciendo, una historia, y la misma de nuevo. La misma vieja canción, la misma melodía, los mismos acertijos: librando la misma batalla de siempre en el mismo momento, y puedes estar seguro de que ya pasó antes y volverá a pasar. Es inevitable.

El apretón de manos, displicente, la misma coincidencia una y otra vez. Besuquearse, abrazarse, romper y rejuntarse, mostrarse travieso y juguetón, bromear, palmadas y golpes, partirse la caja, reventar de risa, pasarlo bien y gozar sin maldad. Flipar el uno con el otro, no tener nunca bastante, adorarse: el uno con el otro seremos sinceros, el uno con el otro seremos justo lo que el médico nos receta. Las palabrotas, la frivolidad, nacer; renacer y nacer otra vez, la regeneración de todo. Ahí está la clave.

La vida en el páramo, donde no hay mañana y siempre parece como que fue ayer, donde compartimos las mismas pifias una y otra vez, donde la reencarnación te atrapa. Donde el pasado acaba mostrándose ante ti e introduciéndose en tu vida sin haber sido invitado.

Donde si no está pasando ahora, no pasó ni entonces ni nunca.


BRUNO
Hollywo

SIENTO COMO SI YA HUBIERA ESCRITO SOBRE esta canción. Pero es comprensible, ya que «Where or When» suele aletear por los alrededores de la memoria, arrastrándonos con sus estampas familiares y cautivándonos con vidas por vivir.

La canción, que se estrenó en 1937 en la obra de Broadway *Babes in Arms,* empareja la letra de Lorenz Hart con la música de Richard Rogers. En la banda sonora de aquella obra aparecían muchas otras canciones de ese dúo, entre ellas «The Lady Is a Tramp», «Johnny One Note» y «My Funny Valentine».

A diferencia de lo que uno podría pensar, esta última canción no es la oda a un objeto del deseo no identificado. Se la canta el personaje de Billie Smith a Valentine LaMar, enumerando algunos de sus defectos –boca pequeña y físico poco agraciado–, antes de revelar que, a fin de cuentas, es su sonrisa lo que alegra su corazón.

Dos años después del estreno teatral, se hizo la versión cinematográfica de *Babes in Arms (Los hijos de la farándula).* Sin embargo, la película de Busby Berkeley, que reunía a Mickey Rooney y Judy Garland, resultaba apenas reconocible, reducida como estaba a un simple pellejo exento de las connotaciones políticas que tanto temía Hollywood.

Los personajes más peculiares de la obra, entre ellos un comunista que diserta sobre Nietzsche y un racista sureño, fueron extirpados de la cinta. Además, la mayoría de las colaboraciones más famosas de Rodgers y Lorenz se perdieron en el trasvase.

Con todo, una canción pasó de un guión al otro y, de hecho, se desliza del escenario a la pantalla como un recuerdo desvaído. Naturalmente, esa canción es «Where or When».

«Some things that happened for the first time seem to be happening again» («Algunas cosas que sucedieron la primera vez parecen estar sucediendo de nuevo»).

Para cuando la canción aparece en la versión fílmica, ya estamos del todo inmersos en la historia jibarizada, que se ha convertido en poco más que una

muestra del género «adolescentes montan un show». Entonces suena la canción. La cantan principalmente dos personajes menores, aunque Patsy –Judy Garland– le llega a entonar un verso a su encandilado coprotagonista.

A Rooney le acompaña una orquesta compuesta íntegramente de niños tristes rasgando lo que parecen cien violines.

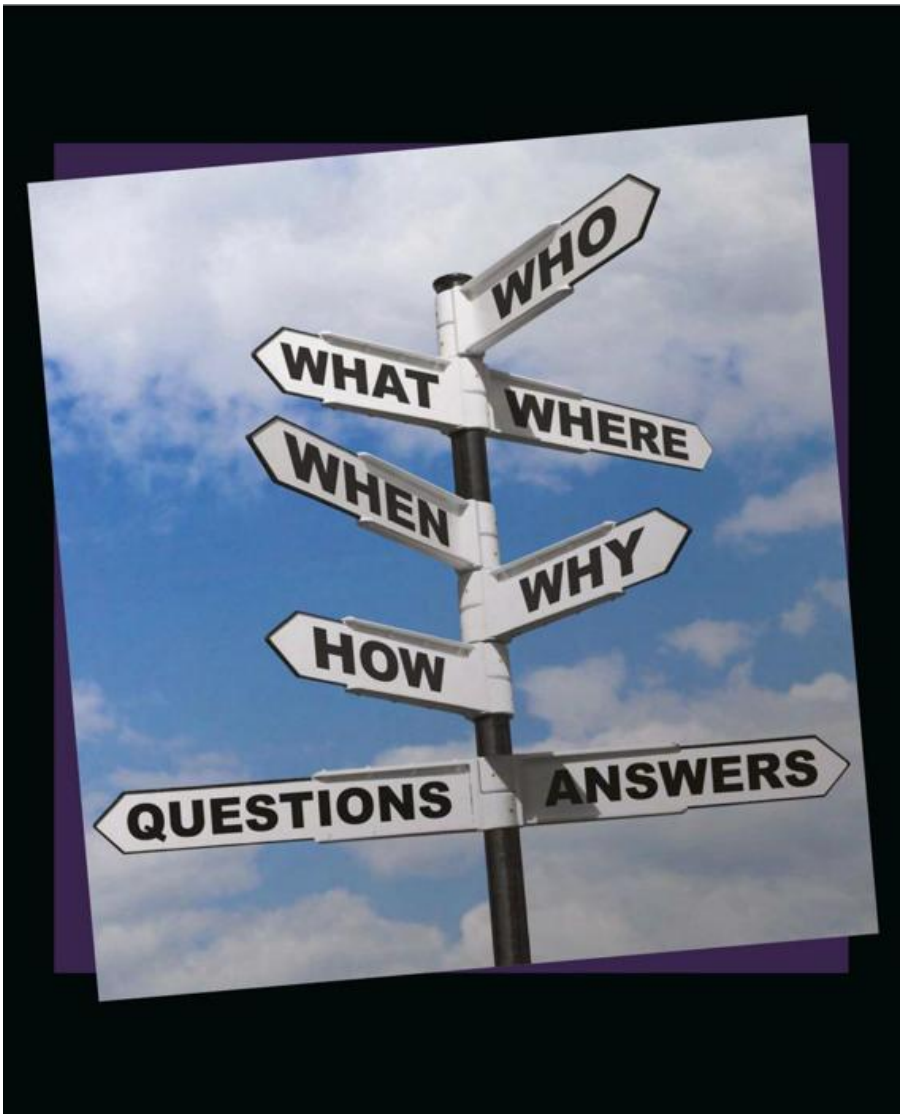
Sin embargo, en la obra teatral la canción es algo más que una empalagosa dosis de almíbar. Billie y Valentine, que ya ni existen en la adaptación cinematográfica, la cantan para abreviar el tránsito entre el primer encuentro y el primer beso. La ensoñadora oda a los amantes precipitándose en el tiempo para encontrarse de nuevo convierte aquel primer abrazo en una señal del destino más que en un mero impulso carnal.

El torbellino onírico de la melodía de Rodgers transmite una sensación del tiempo tan misteriosa y compleja como una tesis de Stephen Hawking. Y la letra de Hart cabalga esa melodía etérea dejando que el cantante se pierda en el ensueño y contemple a la amante como una aparición.

A un hombre como Lorenz Hart, de apenas metro y medio de estatura, que execraba su propia apariencia hasta orillar el odio por sí mismo, la idea de la reencarnación –un amorío malogrado que revive en tiempos y cuerpos distintos– debió de parecerle muy atractiva.

La versión hollywoodiense de *Babes in Arms* fue un éxito colosal en taquilla y recibió dos Óscar, uno de ellos para el protagonista de diecinueve años Mickey Rooney. Es interesante señalar que después de esforzarse con denuedo para que el guión resultara inofensivo, en el gran final musical el oscarizado Rooney y Judy Garland se embadurnan la cara de negro y se ponen a hacer muecas sin parar en un simulacro de número minstrel tradicional, donde Rooney interpreta a Mr. Bones, Garland a Mr. Tambo y Douglas McPhail al maestro de ceremonias. Los tres personajes son pilares de este tipo de espectáculos, lo que explica su presencia, aunque no la excusa.

La interpretación es tan estereotipada y burda como la encarnación bochornosa por parte de Mickey del Sr. Yunioshi en *Desayuno con diamantes,* veintidós años más tarde.

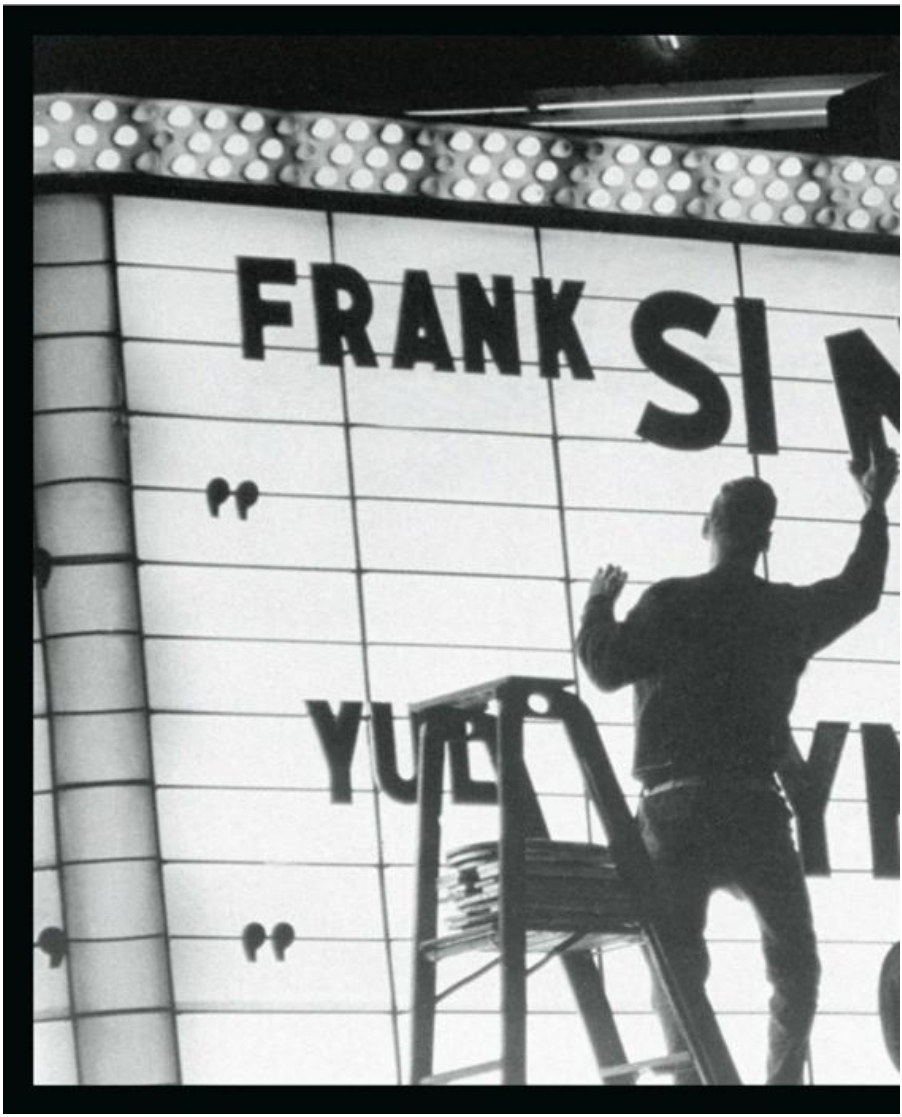

WHO
WHAT
WHERE
WHEN
WHY
HOW
QUESTIONS
ANSWERS

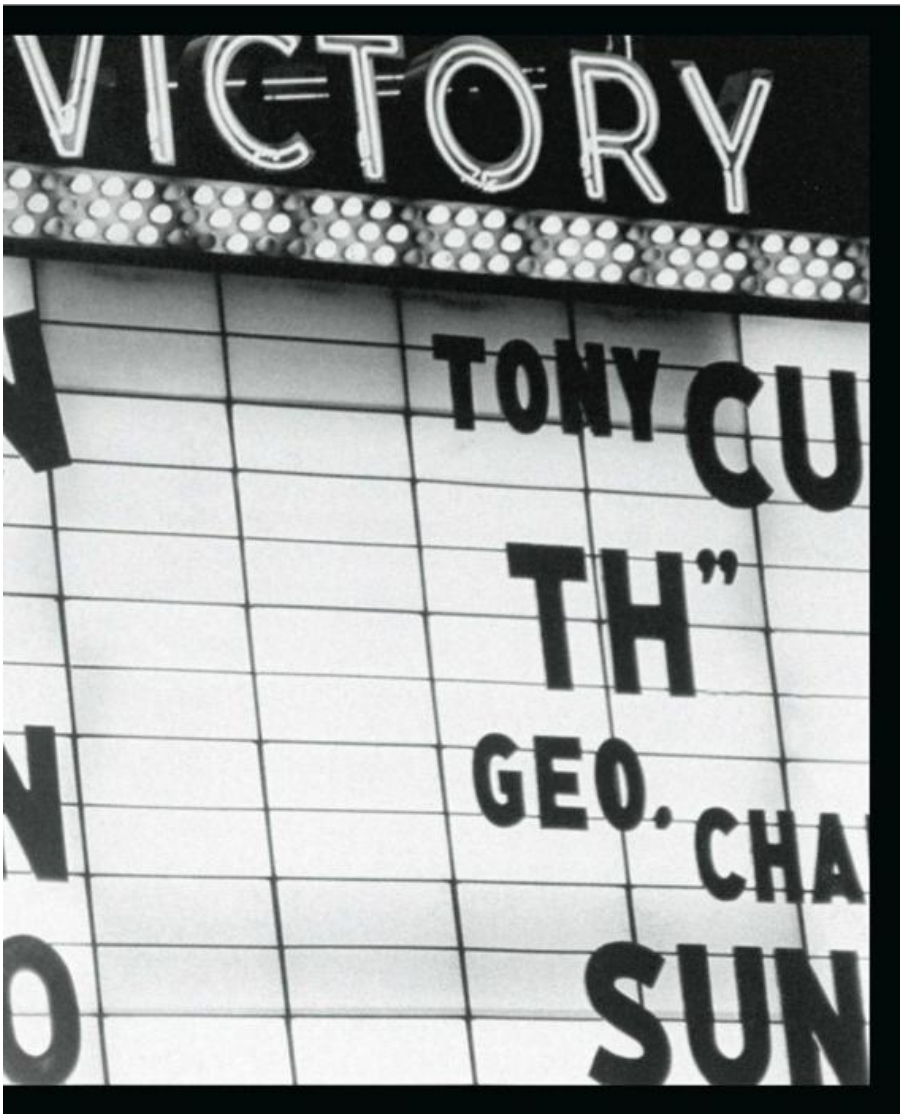
Dion DiMucci evolucionó a lo largo de su carrera con cambios aparentes, pero preservando siempre rasgos reconocibles en cada uno de sus avatares. No una reencarnación en el sentido más estricto, sino una asombrosa serie de renacimientos, que lo llevaron desde el adolescente majo y enamorado hasta el vagabundo curtido, del amigo introspectivo de Abraham, Martin y John* al afilado rey de la jungla urbana en ropa de cuero que sirvió de patrón para su paisano italo-rocker Bruce Springsteen. Más recientemente, cumplió uno de sus primeros sueños al convertirse en una especie de vieja leyenda, un bluesman de otro Delta.

La versión de Dion de «Where or When», un gran éxito en 1959, arroja luz sobre el talento que hay detrás de todas esas transformaciones. Muestra asombrosa de armonía vocal, fue el mayor éxito de los Belmonts en las listas de *Billboard,* superando incluso la ya mencionada «Teenager in Love». Cuando la voz solista de Dion irrumpe en el puente logra capturar el brillo pasajero que desprende la persistencia del recuerdo de un modo que la palabra impresa apenas podría sugerir.

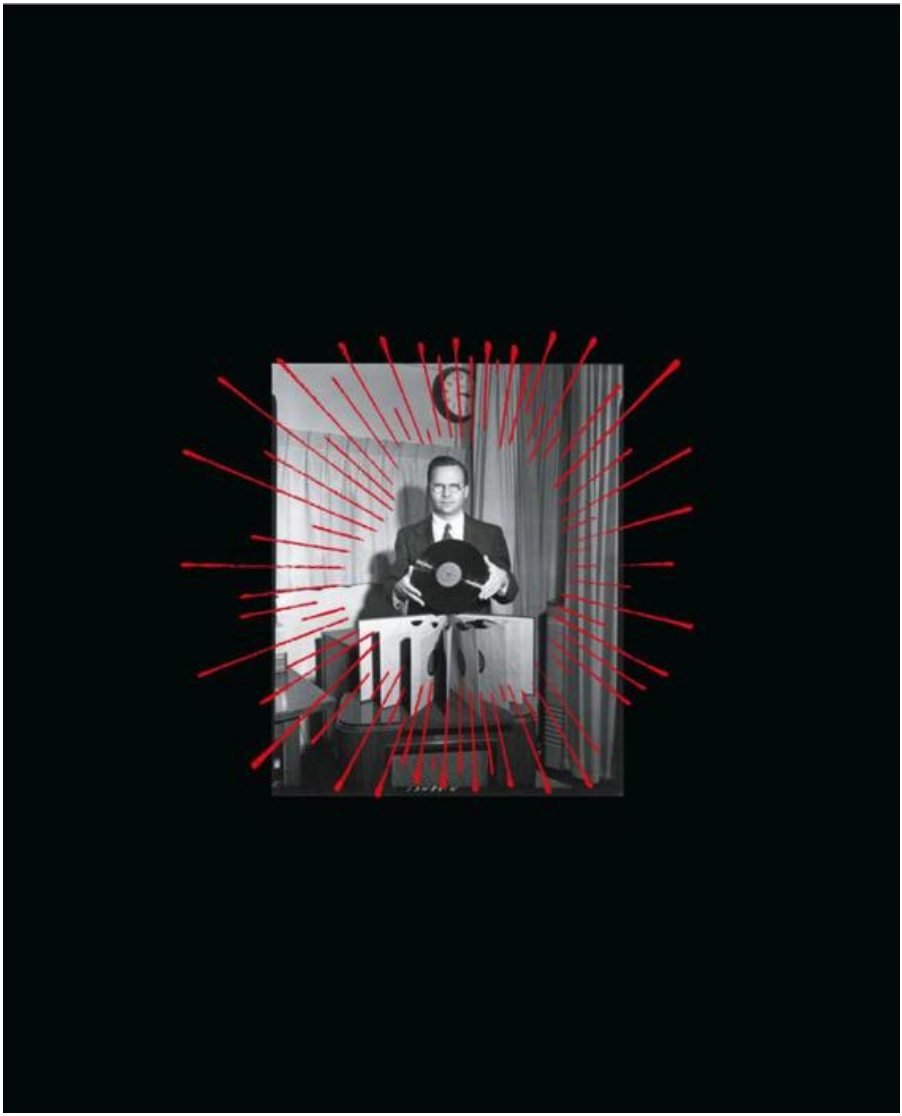
Así suele pasar con la música, forma parte de una era pero es intemporal; algo con lo que confeccionar recuerdos y un recuerdo en sí mismo. Aunque rara vez lo tenemos en cuenta, la música se construye en el tiempo del mismo modo que un escultor o un soldador trabajan en el espacio físico. La música trasciende el tiempo al vivir en él, al igual que la reencarnación nos permite trascender la vida al revivirla una y otra vez.

* «El adolescente majo y enamorado» remite a la canción de Dion and the Belmonts «A Teenager in Love» (1959), mientras que «el vagabundo curtido» alude al éxito de Dion en solitario «The Wanderer» (1961). «Abraham, Martin and John», por su parte, es el título de una canción de 1968 en la que Dion rinde homenaje a ilustres estadounidenses asesinados, en este caso Lincoln, Martin Luther King y John F. Kennedy. *(N. del T.)*


FRANK


VICTORY
TONY
CU
TH"
GEO.
CHA
SUN

Material de archivo y permisos: Parker Fishel & David Beal.

Cubierta de Bruce Perry/*The Sydney Morning Herald*/Fairfax Media a través de Getty Images; pp. v, 28, 175, 185 de Pictorial Press Ltd/Alamy Stock Photo; pp. vi, 39, 48, 83, 93, 224, 248, 258, 330 de Michael Ochs Archives a través de Getty Images; p. viii de Leonard McCombe/The LIFE Picture Collection/Shutterstock; pp. x-xi, 107, 318, 335, 340 cortesía de Sony Music Entertainment; p. xii de Lynd Ward; p. 3 de Süeddeutsche Zeitung Photo/Alamy Stock Photo; p. 4 © Raeanne Rubenstein, cortesía de The Country Music Hall of Fame and Museum; p. 14 de Coppo di Marcovaldo, imagen: Alamy Stock Photo; p. 18 *Beggars Banquet* fotografía de Michael Josephs © ABKCO Music & Records, Inc. https://www.abkco.com/store/beggars-banquet/; p. 19 Everett Collection, Inc./Alamy Stock Photo; p. 20 de Hulton Archive a través de Getty Images; p. 26 by © Jean Gaumy/Magnum Photos; p. 30 de Paul Cézanne, imagen: FineArt/Alamy Stock Photo; p. 31 de Harry Hammond/V&A Images a través de Getty Images; p. 32 de SuperStock; p. 36 Ilustración de sobrecubierta de Robert Osborn. Diseño de cubierta de las páginas de *LIFE* © 1962 Meredith Operations Corporation. Reservados todos los derechos. Diseño de cubierta reimpreso/traducido de *LIFE* y publicado con el permiso de Meredith Operations Corporation. Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio o procedimiento y en cualquier idioma. *LIFE* y el logotipo de *LIFE* son marcas registradas de Meredith Operations Corporation. Utilizado con permiso; p. 38 cortesía de NYC Municipal Archives; pp. 40, 145 cortesía de Universal Music Group; p. 54 de The Protected Art Archive/Alamy Stock Photo; p. 57 de Ernesto García Cabral; p. 58 de Jeremy Woodhouse/PixelChrome; p. 60 de Aaron Rapoport/Corbis a través de Getty Images; p. 64 de *Los Angeles Examiner*/USC Libraries/Corbis a través de Getty Images; p. 72 de Lieutenant Whitman, cortesía de la Biblioteca del Congreso; p. 74 de Basil Wolverton; p. 84 de Rockwell Kent, derechos por cortesía de Plattsburgh State Art Museum, State University of New York, EE. UU., Rockwell Kent Collection, Legado de Sally Kent Gorton. Reservados todos los derechos; p. 86 de William James Linton, imagen: Asar Studios/Alamy Stock Photo; p. 88 de John Springer Collection/Corbis a través de Getty Images; p. 90 Genaro Molina/*Los Angeles Times*/Contour a través de Getty Images; pp. 94, 146 de GAB Archive/Redferns a través de Getty Images; p. 98 © George Rodger/Magnum Photos; p. 103 de Graphic House/Archive Photos a través de Getty Images; p. 104 de Keystone-France/Gamma-Keystone a través de Getty Images; p. 110 de Buyenlarge a través de Getty Images; p. 112 cortesía de Foster Hall Collection, CAM.FHC.2011.01, Center for American Music, University of Pittsburgh; p. 114 de Maureen Light Photography a través de Getty Images; p. 115 de North Wind Picture Archives/Alamy Stock Photo; p. 116 de PictureLux/The Hollywood Archive/Alamy Stock Photo; p. 119 de Richard Walter/Gamma-Rapho a través de Getty Images; p. 120 logotipo cortesía de Brian D. Perskin & Associates, imagen de Parker Fishel; p. 124 de Orlando/Three Lions a través de Getty Images; p. 125 de Gilles Petard/Redferns a través de Getty Images; pp. 126, 133, 149, 282, 284, 307 de Bettmann a través de Getty Images; p. 128 de Larry Downing/Reuters/Alamy Stock Photo; p. 129 cortesía de la Agencia Central de Inteligencia; p. 130 de Maxim Ersov/Alamy Stock Photo; p. 134 (arriba) de Warner Brothers/Alamy Stock Photo; p. 134 (abajo) de Photo 12/Alamy Stock Photo; p. 136 de Herb Greene; p. 139 (arriba) utilizado con permiso de Grove Atlantic; p. 139 (abajo) cortesía de Warner Music Group; p. 140 de Robert H. Jackson; p. 142 de CSU Archives/Everett

Collection Inc./Alamy Stock Photo; p. 150 de Edgar Bundy; p. 155 de Keystone a través de Getty Images; p. 157 de AP Films/ Shutterstock; p. 158 de Kypros a través de Getty Images; p. 161 de Michael Putland a través de Getty Images; p. 167 Detalle de la *Sexta Avenida entre las calles 43 y 44, Nueva York, 1948*, de Todd Webb, Copyright © Todd Webb Archive; p. 168 de David Redfern/Redferns a través de Getty Images; p. 170 de Ivan Dmitri/ Michael Ochs Archives a través de Getty Images; p. 171 de Dukas/Universal Images Group a través de Getty Images; p. 174 de William John Wilgus (atribuida); p. 178 cortesía de Martha Perkins Bain Collection; p. 182 de Margaritis Georgios; pp. 186, 233 de ClassicStock/Alamy Stock Photo; p. 189 de László Henkin; p. 190 de Three Lions a través de Getty Images; p. 194 de Richard Drew/Associated Press; p. 200 de Don Bronstein, cortesía de Universal Music Group; p. 203 de Express a través de Getty Images; p. 204 de Gai Terrell/Redferns a través de Getty Images; p. 208 de R. Krubner/ClassicStock a través de Getty Images; p. 210 de Jack Delano, cortesía de la Biblioteca del Congreso; p. 216 (St. Louis) de This Old Postcard/Alamy Stock Photo; p. 216 (el resto) de Found Image Holdings/Corbis a través de Getty Images; p. 220 de George Lipman/Fairfax Media a través de Getty Images; p. 221 de Freddie Cole/Mirrorpix a través de Getty Images; p. 226 Cubierta del libro de *The Moon Is a Harsh Mistress* de Robert A. Heinlein. Utilizado con permiso de Penguin Random House LLC. Reservados todos los derechos; p. 227 de Pierluigi Praturlon/Reporters Associati & Archivi/Mondadori Portfolio a través de Getty Images; pp. 228, 257, 264, 333 de Adobe Stock; p. 230 *Peep Show* © George Tate, cortesía de Craig Krull Gallery; p. 234 de Dorothea Lange, Everett Collection/Shutterstock; p. 236 de Vintage Images a través de Getty Images; p. 240 de Carl Bruin/Mirrorpix a través de Getty Images; p. 244 de Popsie Randolph/Michael Ochs Archives a través de Getty Images; p. 254 de ScreenProd/Photononstop/Alamy Stock Photo; p. 255 de B. Zoller/ blickwinkel/Alamy Stock Photo; p. 260 de Allstar Picture Library Ltd./Alamy Stock Photo; p. 261 de Elvis Presley Enterprises/Authentic Brands Group; p. 270 de Retro AdArchives/Alamy Stock Photo; p. 276 de FPG/Archive Photos a través de Getty Images; p. 280 de Severin Roesen; p. 281 de Chuck Ortego/EyeEm a través de Getty Images; p. 286 © Ken Davidoff/South Florida Rock & Roll Museum; p. 287 *Gun 1, Broadway & 103rd Street, Nueva York, 1954* © William Klein; p. 288 *Evening Standard*/ Hulton Archive a través de Getty Images; p. 290 de Herbert Dorfman/Corbis a través de Getty Images; p. 291 de Leon Morris a través de Getty Images; p. 294 de AF Archive/Alamy Stock Photo; p. 297 de Charles «Teenie» Harris/Carnegie Museum of Art a través de Getty Images; p. 299 de Lebrecht Music & Arts/Alamy Stock Photo; p. 300 de Pictorial Parade a través de Getty Images; p. 308 de Mark Peterson/Corbis a través de Getty Images; p. 310 de Harry Benson/*Daily Express*/Hulton Archive a través de Getty Images; p. 312 de Weegee (Arthur Fellig)/International Center of Photography a través de Getty Images; p. 315 de Allen Ginsberg/Corbis a través de Getty Images; p. 323 de Sam D. Cruz/ Shutterstock; p. 324 de Staff Sgt. Pablo N. Piedra, cortesía de Defense Visual Image Distribution Service; p. 328 © Richard Kalvar/Magnum Photos; pp. 336-337 de John Duprey/*New York Daily News* Archive a través de Getty Images; Sobrecubierta posterior de William P. Gottlieb/Ira y Leonore S. Gershwin Fund Collection, Music Division, Biblioteca del Congreso. Coloración y restauración. © 2019 Marie-Lou Chatel; tintado a mano por Kevin Mutch.